ИСКУССТВО КИНО

3

№3 МАРТ 2014 www.kinoart.ru

СЕКРЕТЫ ГОСПОДДЕРЖКИ КИНО _ 25

БЕРЛИНАЛЕ-2014 _ 49

«НОВАЯ ДРАМА»: ПОБЕДА БЕЗ ТРИУМФА _ 95

Ларс фон Триер. «Нимфоманка» _ 5

Этот номер открывают две тематические подборки: несколько материалов о «Нимфоманке» – последнем фильме, безусловно, самого скандального режиссера Европы Ларса фон Триера, а в рубрике «Здесь и теперь» – масштабное исследование Елены Некрасовой и Елизаветы Симбирской о государственной политике в кинематографе. Рассматриваются конкретные механизмы финансирования отечественных фильмов по линии Министерства культуры и Фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии.

Ключевая тема номера – Берлинский МКФ. В большом блоке материалов представлены обзорная статья Нины Цыркун, рецензии на основные фильмы-лауреаты фестиваля и заметные мировые премьеры, которые прошли в рамках различных его программ.

В разделе «Разборы» – историко-аналитическая статья Кристины Матвиенко об эволюции «новой драмы» и всего российского движения «театр.doc», представленная вместе с интервью со многими известными его авторами.

В разделе «Опыт» – интервью с двумя нашими активно работающими продюсерами – Евгением Гиндилисом и Алексеем Учителем. А в «Чтении» – окончание сценария Станислава Новицкого «Гуд дэй, Америка!», отмеченного жюри конкурса «Личное дело».

Фото на обложке © «Централ Партнершип»

СОДЕРЖАНИЕ ИСКУССТВО КИНО

№3 (март) 2014

КРУПНЫЙ ПЛАН

5 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
В ПОИСКАХ ВРЕМЕНИ
«Нимфоманка. Часть I», «Нимфоманка. Часть II», *режиссер Ларс фон Триер*

10 ВИКА СМИРНОВА
ПРОТИВ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

14 ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
ДЕВУШКА И ПУШКА

17 ЛУИЗА ВЕСТ:
«Я ЗАСТАВЛЯЮ ФИЛЬМ ГОВОРИТЬ ЗА СЕБЯ»
Беседу ведет Мартин Кудлак

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

25 ЕЛЕНА НЕКРАСОВА
ZAKUPKI.RU
О механизмах господдержки кинематографии

39 ЕЛИЗАВЕТА СИМБИРСКАЯ
И ВОЛКИ НЕ СЫТЫ, И ОВЦЫ НЕ ЦЕЛЫ

45 НИК ХОЛДСУОРТ
ФИНАНСОВЫЙ УДАР: РАУНД ВТОРОЙ

РЕПЕРТУАР

49 НИНА ЦЫРКУН
В ЖАНРОВОЙ УПАКОВКЕ
Берлин-2014

57 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
КАРНАВАЛЬНАЯ НОЧЬ
«Черный уголь, тонкий лед», *режиссер Дяо Инань*

62 ЖАННА ВАСИЛЬЕВА
РОМАН ВОСПИТАНИЯ
«Отрочество», *режиссер Ричард Линклейтер*

67 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
УМИРАТЬ НЕ СТРАШНО
«Любить, пить и петь», *режиссер Ален Рене*

71 АНТОН ДОЛИН
КОНЕЧНАЯ ОСТАНОВКА
«Крестный путь», *режиссер Дитрих Брюггеманн*

76 ДИТРИХ БРЮГГЕМАНН, АННА БРЮГГЕМАНН:
«ЭТО ФИЛЬМ НЕ О ВЕРЕ, А О ФАНАТИЗМЕ»
Беседу ведет Марина Торопыгина

80 АНЖЕЛИКА АРТЮХ
КОВБОЙ ИЗ СРЕДНЕГО КЛАССА
«Ничья земля», *режиссер Нин Хао*

84 МАРИНА ДРОЗДОВА
УЭЛЬФ, КОТОРОМУ ВСЕ ОБРЫДЛО
«Похищение Мишеля Уэльбека», режиссер Гийом Никлу

87 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
ПОБЕДИТЕЛЕЙ НЕТ
«Вторая игра», *режиссер Корнелиу Порумбою*

91 ЕЛЕНА СТИШОВА
ВОЕННО-ПОЛЕВОЙ РОМАН
«Мама, война и я», режиссеры Тамара Трампе, Иоганн Файндт

РАЗБОРЫ

95 КРИСТИНА МАТВИЕНКО
«НОВАЯ ДРАМА»: ПОБЕДА БЕЗ ТРИУМФА

ОПЫТ

109 ЕВГЕНИЙ ГИНДИЛИС:
«НЕ ОБЯЗАТЕЛЬНО СНИМАТЬ КИНО»
Беседу ведет Виктор Матизен

118 АЛЕКСЕЙ УЧИТЕЛЬ:
«НЕТ ЕДИНОГО РЕЦЕПТА»
Беседу ведет Антон Широких

ИМЕНА

125 СПАЙК ДЖОНЗ:
«УСПЕХ ФИЛЬМА ЗАВИСИТ ОТ ИНТОНАЦИИ»

ЧТЕНИЕ

133 СТАНИСЛАВ НОВИЦКИЙ
ГУД ДЭЙ, АМЕРИКА!
Сценарий

PERSONA NON GRATA
OFFICIAL SELECTION

Зара Абдуллаева

В ПОИСКАХ ВРЕМЕНИ

«Нимфоманка. Часть I»
Nymphomaniac: Vol. I
«Нимфоманка. Часть II»
Nymphomaniac: Vol. II
Автор сценария, режиссер
Ларс фон Триер
Оператор Мануэль Альберто Кларо
Художники Симоне Грау, Александер Шерер
В ролях: Шарлотта Генсбур, Стейси Мартин, Стеллан Скарсгорд, Шайа Лабаф, Кристиан Слейтер, Ума Турман и другие
Zentropa Entertainments, Zentropa International Köln, Heimatfilm, Film i Väst, Slot Machine, Caviar Films, Concorde Filmverleih, Artificial Eye, Les Films du Losange, European Film Bonds
Дания – Германия – Франция – Бельгия – Великобритания
2013

В рубрике «Крупный план» использованые фотоматериалы предоставленные кинокомпанией «Централ Партнершип»

С «Нимфоманкой» скандала не вышло, хотя все, поклонники и противники фон Триера, надеялись новым скандалом поживиться. Не сработал ни постер режиссера с заклеенным пластырем ртом – нате вам, журналисты, после каннской пресс-конференции, затмившей впечатление от «Меланхолии». Тогда все более или менее согласились со словами фон Триера, что он снял «слишком красивый фильм». Это простодушное отношение к «Меланхолии», эта вера в комментарии режиссера, а также взрыв на встрече журналистов с тоталитарным провокатором, каким видится/слышится фон Триер, сам вроде напросившийся на такую репутацию, умиляют.

Недовольство «Нимфоманкой» или сдержанность по отношению к ней, как в случае с «чересчур простой» «Меланхолией», связаны с нарушенным обещанием скандализовать публику, которое, так считается, обязался выполнять фон Триер.

Одним насмотренным, начитанным профзрителям последний фильм показался скучным, другим недостало в нем прививок, полемики, диалога и т.п. хотя бы с Пазолини, не говоря о де Саде. Ну а третьи, обрадованные тем, что «паззл сложился», по старинке уверяют, что акция рассчитана, что связана она с прокатной версией, сделанной без участия режиссера, но с его согласия, и – с оригинальной, без купюр. Посмотрев полную версию первой части в Берлине, могу засвидетельствовать, что существенного разрыва в восприятии не произошло. Больше/меньше откровенного секса на экране – и что? Кого, если больше, этим взволнуешь? Но повод для рецензентов, конечно, имеется.

Многие из нас, критиков, людей в большинстве своем утомленных, жаждут шедевров, заинтересованные в том, чтобы их режиссеры раздразнили или хотя бы просто насканда-лили. Когда с «Нимфоманкой» этого не произошло, про фон Триера решили, что он снял если не «примитивный» или «холодный» фильм, то все-таки «переходный».

Они (мы) разучились непредвзято считывать произведения режиссеров, радикальность которых понимается

в устаревшем значении этого понятия. Разучились соотносить произведения с биографией режиссеров, склонных к изменчивости.

Играть идиота и быть идиотом – состояния разные. Об этом фон Триер задумался еще во времена «Идиотов» и не переставал размышлять в разных масках и в более поздних фильмах. Включая «Догвиль», который не приняли все левые интеллектуалы, вернее, те, кто себя к ним причисляет в нынешнюю эпоху. Между тем «Догвиль» был не только репликой «поучительным пьесам» Брехта в новое время. Он был производственным фильмом о режиссуре провокации. На роль такого режиссера-провокатора фон Триер выбирал мягкого умника – писателя, которому можно доверять и который получал пулю от милосердной Грейс.

Мы всё еще живем в «обществе спектакля». Но живем ментально и в обыденной жизни, куда входит и профессиональная. А в реальности «общество спектакля» уже приказало долго жить. Причем до начала пока только «холодной войны».

Цитируя Кьеркегора в своей статье о фильме «Меланхолия»[1], который понимаю в том числе как трагедию эстетизма, я тем самым описала реакцию на тот фильм. Но такая же реакция зависла и над «Нимфоманкой», которая естественным образом следует за «Меланхолией». За крахом утопии эстетизма – последней утопии тоталитарных, фашистских и потребительских обществ.

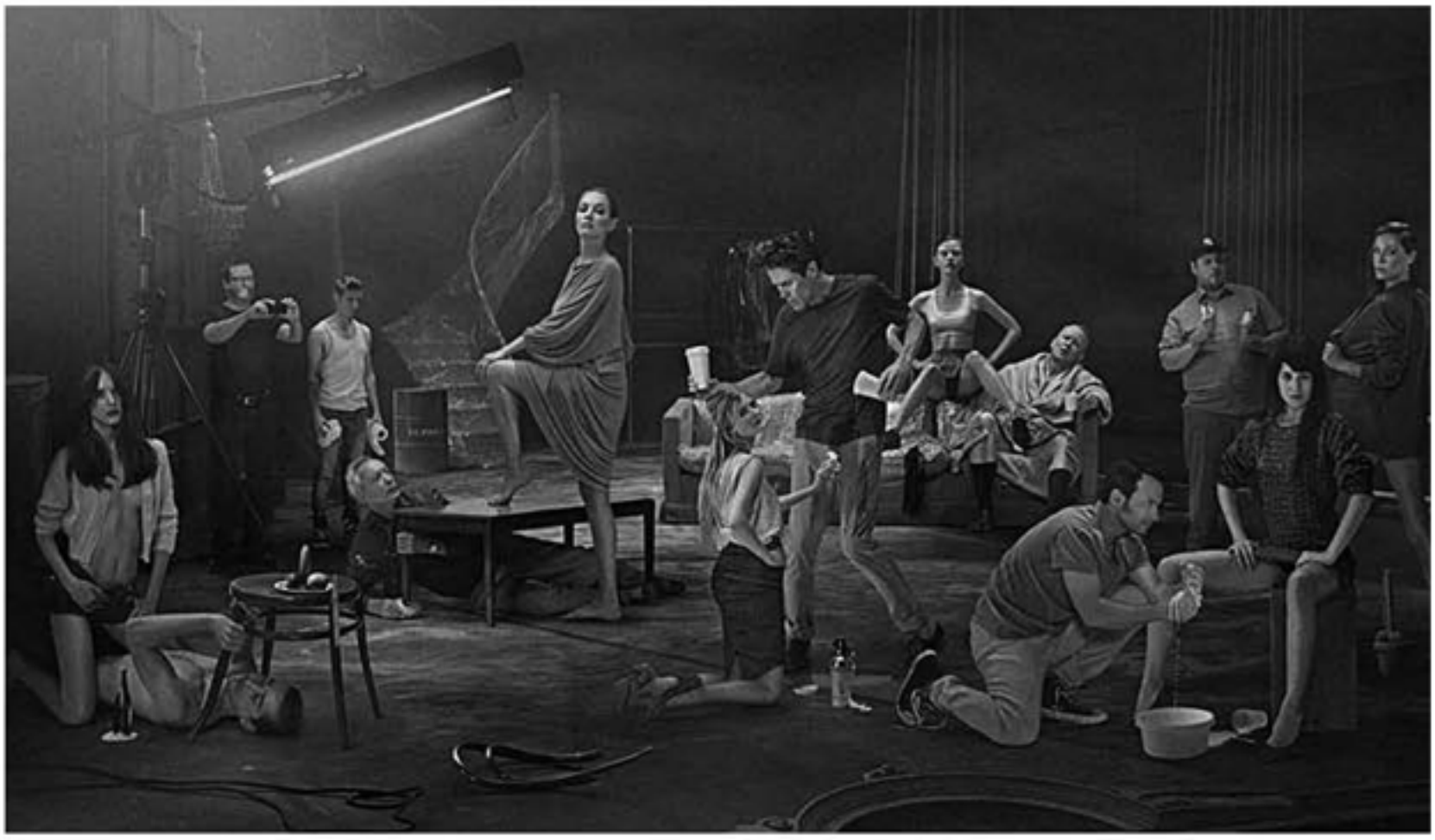
Внеэстетизм «Нимфоманки», включающий и «отдушки» – профанный эстетизм, – есть радикальный жест фон Триера, автора этого «нового романа», который комментирует герой прошлой эпохи Селигман (Стеллан Скарсгорд). Простак-интеллектуал, лишенный догадки, что попадает впросак.

Теперь та цитата: «В одном театре начался пожар. За кулисами. Вышел клоун, чтобы объявить об этом публике. Все подумали, что это шутка, и стали аплодировать. Он повторил – аплодисменты громче. Я думаю, что мир погибнет под всеобщие аплодисменты». Именно так. Замешательство публики после просмотра «Нимфоманки» говорит, похоже, о том, что мир уже почил, аплодисменты излишни.

Рекламщица-меланхоличка – такой же оксюморон, как нимфоманка без оргазма. Обеих героинь фон Триер в интервью отождествляет с собой, не важно, мороча или нет голову журналистам. А нимфоманку к тому же называет мужским именем Джо, чтобы нам было о чем призадуматься. Мемуары о ее сексуальной жизни, иллюстрированные в картинках и рассказанные интеллигентному девственнику, начитанному и наслушанному Селигману, удобно трактовать в том духе, что Джо – это фон Триер, а Селигман – это мы, недоумки-критики, судящие о жизни по литературным, изобразительным источникам. Хотя так может показаться, если б не финал. Если б фон Триер не превратил микст комикса (иллюстраций романа в восьми главах) с нейтральным, детским голосом рассказчицы и смиренным до поры поведением сердечного холостяка в другой жанр. Нет, в другое кино. Финал «Нимфоманки» отзывается финалу «Догвиля».

Жюстин в «Меланхолии», предчувствуя «конец света», оргазм, в отличие от Джо, перетрудившейся в первом томе «Нимфоманки», таки получила. Ибо планета Меланхолия, говорил в своей лекции Борис Гройс «Изображая теорию», опубликованной в ИК (2012, № 7), напоминает о смертности мира, то есть о том, что времени нет. Клер, героиню Шарлотты Генсбур, Гройс назвал голливудской, потому что для нее нехватка времени влечет активные

1. См.: Абдуллаева З. Сумерки эстетизма. – «Искусство кино», 2011, № 6.



«Нимфоманка. Часть I», режиссер Ларс фон Триер

действия, а ее сестра Жюстин (плотненькая Кирстен Данст) отдается меланхолии, обнажается и оргазм получает. «Это и есть ответ художника на исчезновение времени. В каком смысле? Речь идет об активности, но ненаправленной, не имеющей цели или какого-то результата вне себя. Об активности антителеологической, лишенной какого-либо целеполагания. […] Если нет времени на созерцание, то нет времени и для результативной акции, потому что между действием и результатом может наступить смерть». Чтобы смерть не наступила, ты должен свои действия, свою деятельность прерывать. Гройс говорит об особенном типе акций, которые имеют обоснование не во внешних причинах или – что существеннее – в результатах, но в самих себе.

Нацеленная на результат (лишиться девственности, выиграть спор с подругой, кто больше уведет пассажиров из поезда в туалет, добиться оргазма с помощью деловитого, на садиста не похожего истязателя ее плоти и т.д.), Джо, сыгранная Стейси Мартин, в первом томе его достигает, а Джо, сыгранная Шарлоттой Генсбур, во втором томе теряет. Ее активизм, как и заботы героини Генсбур в «Меланхолии», мало этому способствует. Не потому ли у рассказчицы Генсбур такой меланхоличный – отстраненный голос?

Однако освободительным результатом ее фон Триер все же награждает, как награждал Грейс в «Догвиле». Но подкладывает новой героине возможность такого результата – выстрел в Селигмана, решившегося в финале покончить, подкравшись в постель Джо, со своей девственностью, – только потому, что она изменила своему рвению.

Эта внезапность – осечка оружия, когда Джо хотела отомстить своему мужу, секс с которым не получался, встретив его со своей и его любовницей на улице, – должна была перекрыться еще одним «вдруг». Тогда она была избита любовниками и валялась на тротуаре под мокрым снегом, найденная Селигманом, бредущим из магазина с авоськой домой. Начало этой сцены фон Триер переносит ближе к финалу второго тома, чтобы, во-первых, отменить надежды невинной, простодушной Джо на то, что секс, свободный от любви,

«Нимфоманка. Часть I»

избавит ее от боли, которая если и понадобится (в главе, травестирующей различия между Западной и Восточной церквами – фундамент одной, в изложении Селигмана, основан на страдании, а другой – на блаженстве), то для достижения оргазма. А во-вторых, чтобы эксперимент над героями своего романа продолжить, изменив их роли: неопытного благодетеля и жертвы собственных мотиваций, пригретой чаем с молоком на кровати девственника. Но жертва – фон Триер продолжает вести с Брехтом диалог, хотя никого об этом не уведомил, – разбудила своим мемуаром старого любителя Эдгара По, Баха и православных икон. Возбудила той реальностью, которая побеждает любые рассуждения или акции непросвещенной в неплотских материях нимфоманки и просвещенного знатока литературы и музыки, инициированного чужим рассказом и своим воображением познать – овладеть Джо.

Итак. Первый том начинается с финала встречи Джо – Генсбур с агрессивной парочкой. Начало этой сцены фон Триер приберег, чтобы вставить в финал уже своего рассказа, то есть фильма, – после того, как Джо покончила с мемуаром и наконец уснула, смертельно устав.

Влечение Селигмана к результату прервалось его смертью. Жанровой – с помощью пистолета. Эпической, в брехтовском смысле, ибо такой финал никаким психологическим реализмом или доморощенным психоанализом не объяснить. Равно как и намеренную «сухость» режиссера, иллюстрирующего рассказ своей инфантильной, несмотря на сцены до и во время супружеской жизни, героини без прикрас и эмоций, отчего, собственно, и возникает комический эффект. Конфликт между ви́дением рассказчицы и экранизацией фон Триером ее воспоминаний и грез Селигмана составляет обворожительное интеллектуальное свойство этого двухтомника, только отчасти превращенного в жанровое кино. А на самом деле в эпическое.

Используя драматургический принцип фон Триера, вернусь к началу статьи. Рассуждая о сериале «Прослушка», Славой Жижек подметил в нем сбой психологического реализма. «Замечали ли вы, что все психологические,

реалистические фильмы о Гитлере обычно так или иначе проваливаются. Это же сыграло злую шутку с Ларсом фон Триером, заявившим на пресс-конференции во время Каннского фестиваля: «Я понимаю Гитлера». Ирония состоит в том, что он цитировал Витгенштейна. У меня есть книга воспоминаний о Витгенштейне, в которой один из его учеников говорит, что в марте-апреле 1945 года Витгенштейн записал в своем дневнике: «Да, Гитлер ужасен, но мне кажется, что сейчас я его понимаю. Я понимаю, как ужасно он себя чувствует сейчас, в одиночестве, в бункере…» Что не так в такого рода признаниях? […] В попытке понять, как Гитлер или кто-то другой мог совершить нечто настолько чудовищное, как геноцид, вы неизбежно заходите в тупик, слишком очеловечиваете преступление. Именно поэтому я полагаю, что те, кто изображал Гитлера, нацизм и прочие ужасы в комедийном ключе – Брехт в «Карьере Артуро Уи» или Чаплин в «Великом диктаторе», – парадоксальным образом подходят гораздо ближе к правде. Нельзя воссоздать тоталитарное или даже абстрактное капиталистическое общество в рамках психологической реалистической модели. Но почему так? Разве наше собственное самопознание не часть социального целого? Ответ – нет. Потому что, изобразив общество в его актуальном состоянии (с радикально-психологической точки зрения), вы закроете принципиальный разрыв, отделяющий, скажем так, социальную объективность от субъективного самопознания. И именно тогда, когда вы уверены, что всё показали, на самом деле вы делаете всю ситуацию еще более мистической».

Разрыв между чувственностью и брехтовской дистанцией, который запечатлел фон Триер, принадлежит его ощущению времени в том смысле, что его Джо предстояло воссоединить образы двух сестер из «Меланхолии». Молодая Джо (хрупкий образ Стейси Мартин подчеркивает ее чувственность) в первом томе озабочена только бесперебойной работой своей плоти. Тут комические эффекты неизбежны и отвечают за гротеск как за сверхточность – быть идиотом, а не играть идиота.

Планета Меланхолия уже накрыла мир. Эта Джо иллюзий, как Жюстин, не имеет. Или ими пренебрегает. И получает удовольствие. Активистка за достижение оргазма повзрослевшая Джо – Генсбур во втором томе – это в некотором смысле Клер – Генсбур из «Меланхолии», теперь озабоченная спасением не ребенка и близких, а того содержания жизни, без которого эта жизнь ничего не стоит. И расплачивается за маниакальное возвращение к прошлому, к исчерпанным ощущениям.

Однако финал «Нимфоманки» опровергает две эти ипостаси, оставляя действию тот смысл, который, казалось, после «Меланхолии» обессмыслился, но вдруг вспыхнул как спонтанное возмездие за обманутое доверие к утихшему миру. И – утраченному времени. ◆

Вика Смирнова

ПРОТИВ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Скандальность последнего фильма Ларса фон Триера вовсе не в том, что он преступает законы «публичной морали», но в том, что он подрывает любую возможность интерпретации. Слишком прямолинейно – да; слишком понятно, что за этой прямолинейностью прячется умысел, – тоже да; слишком понятно и с умыслом тоже… Словно боясь показаться провинциальным, критик скорее сочтет «Нимфоманку» необременительно милой, он скорее описывает, повторяя или, точнее, симулируя перипетии триеровского письма, чем решается признать сам предмет достойным интерпретации. Ведь в том-то и тонкость, чтобы понять «Нимфоманку» как чистое удовольствие. К тому же жанр определяет контекст!

Впрочем, если отбросить манеры, можно принять «Нимфоманку» всерьез. (Даже там, где автор, кажется, не предложил ничего, кроме морального превосходства без всяких последствий.) Можно, скажем, помыслить сам факт неудобства, возникающего там, где зритель хотел (но не решился) оценивать. То есть понять это неудобство феноменально, а не отбрасывать его как случайное.

Итак, история «Нимфоманки» развивает любимую режиссером идею искусства как власти, террора возвышенного, скрывающегося под маской конвенциональной культуры.

Не случайно сюжет здесь строится по принципу антиномий. Он и она представляют две «чистые» логики: нимфоманки и девственника, saint prostituée и застенчивого интеллектуала-еврея с ортодоксальным именем Селигман. Обоих играют триеровские премьеры – Шарлотта Генсбур и Стеллан Скарсгорд. Оба включаются в диалог, который по ходу пьесы испытывает на прочность суждения каждого.

Генсбур повествует об эротической одержимости (начавшейся с ювенильных игр на мокром полу и закончившейся совокуплениями в морге больницы). Скарсгорд «переводит» ее нимфоманию на рациональный язык зоологии и ботаники, восточной патристики или последовательности Фибоначчи.

В свою очередь, зритель получает в распоряжение известный в литературе сюжет «соблазнения рассказом» (от Шахерезады до маркиза де Сада, от Боккаччо до Роб-Грийе) плюс обширную мифологию производства (режиссер, отказавшийся от прав на окончательную монтажную версию) и, в качестве бонуса, историю сражений фон Триера с традицией метафизического кино.

Но обо всем по порядку.

Итак, чем является «Нимфоманка» как фильм длиной в пять часов, разделенный на серии и представленный зрителю в различных версиях в зависимости от «ханжества и лицемерия» страны-прокатчика? Проект, претендующий на широкое освещение и столь же масштабное размышление о нем.

Если верить фон Триеру, то «Нимфоманка» – это своего рода инверсия классицистического романа, эдакая «философия в будуаре» в духе маркиза де Сада.

Допустим, всё так. И, пообещав выступить в эротическом жанре, фон Триер и правда стремился к садовской «чистоте языка». Но к чему тогда все эти рапиды с «Рамштайном», галереи пенисов из YouTube под музыку Шостаковича? К чему эта мозаика из Тарковского и Гринуэя? Это дерзко в эстетическом смысле? Но ведь известно, что эстетические задачи решались маркизом не в первую очередь. Ни «Философия в будуаре», ни «Жюстина» не были проектами литературными по преимуществу. (Скорее наоборот. Романы де Сада были проектом убийства литературы, который состоялся именно в силу «бедности» его языка.)

Или – если дело в другом. Если фон Триер как эколог искусства говорит нам о его (искусства) имплицитном садизме, если его смущает та самая прибавка возвышенного, лежащая в основе любого произведения? В этом случае разве не правильно было бы остановиться где-то на «Меланхолии» или «Антихристе», на лапидарных пейзажах в тумане, на детях, с живописной медлительностью выпадающих из окна в неизменном рапиде под неизменным дождем? Словом, если задача автора чисто экологическая, возможно, зритель давно уже понял его сюжет и неоднократно поблагодарил за проделанную работу. (Трудно назвать изображение в прологе «Антихриста» «утонченным», скорее лапидарным, и, кажется, именно этого добивался фон Триер, цитируя «Зеркало» сцену за сценой и предъявляя имплицитную садистичность возвышенного в фильмах Тарковского[1].)

Или – вариант номер три. Если, отказывая искусству в этическом измерении, фон Триер тем не менее испытывает удовольствие именно там, где искусство, наслаждаясь, скрывает само сокрытие (совершая виртуальные или реальные[2] жертвы ради прекрасного?). Что если ответом на его – искусства – нечистую диалектику становится последовательный авторский эстетизм? В этом случае фон Триер, как Нерон (сравнение ему бы польстило!), сжигает шедевры, чтобы полюбоваться на зрелище. Этим и объясняются бесконечные игры с модернистской/постмодернистской эстетикой, неизменно превращаемой в кич (цифры как реплики «божественной бухгалтерии» Питера Гринуэя или медитативные тревеллинги в духе Тарковского с дробью дождя, ударяющего в мусорный бак). В желании уничтожить искусство Ларс фон Триер действительно близок де Саду, который, не веря в Республику, желал бы, чтоб мир растлил себя сам. И как можно скорее.

Таким образом, «Нимфоманка» не столь неподвластна интерпретации, как казалось вначале. Впрочем, это вовсе не делает ее эстетически любопытной.

1. См.: «Антимир Ларса фон Триера». – «Литературная газета», № 29, 15 июля 2009 года.

2. Убитый осел в «Мандерлае».

Ведь и само «эстетическое» здесь оказывается, так сказать, «за границей». И возможность суждения – как приведения к общему – упраздняется на уровне стиля и фабулы.

В предлагаемой фон Триером конструкции мира все упорядочено и существует как отдельный гербарий (гербарий любовников и деревьев, мужчин и женщин, физических и платонических удовольствий). Одного героя здесь представляет другой, Шарлотту Генсбур – Стейси Мартин, любовь и эротика в лучшем случае чередуются, формально исключая друг друга. Собственно и романная форма у фон Триера совершенно особая: этот роман состоит из бесконечных перечислений, из череды однородностей, в пределе уходящих за горизонт самой книги.

Можно сказать, что фон Триеру важно не переходить границу, заставить каждую партию вести свою тему. В искусстве его пугает (впрочем, и завораживает) исчезновение руки, его имманентное качество делать невидимым. (Фон Триер хорош там, где забывает об этой «руке». Например, в сцене появления Умы Турман в роли супруги с тремя детьми, пришедшей взглянуть «на ложе разврата».)

Вероятно, поэтому в «Нимфоманке» так педалируют форму (иронически-ми отступлениями, бесконечными сносками, скобками, то и дело дезавуирующими предыдущий контекст). Там, где зрителя обычно настигает искусство, здесь его подлавливает на удочку автор.

Впрочем, несмотря на иронию, на утверждение дистанции, на бесконечные переходы в различные повествовательные пространства (рассказ героини Шарлотты Генсбур и воображение героя Стеллана Скаргорда существуют как бы в параллельных мирах и нигде не пересекаются), это желание остается утопией. Ведь зритель не упразднен, а значит, два диегезиса неизбежно встречаются в его голове.

Собственно, этот момент и является наиболее непристойным и – как ни парадоксально – наиболее желанным для автора. «Нимфоманка» зеркалит традиционные роли и ожидания, превращая зрителя в объект удовольствия режиссера.

Словом, теперь уже публика существует для автора, но не автор для публики. Это и провоцирует эффект замешательства. Теперь уже не только суждение, но и сам поход в кинотеатр становятся предприятием сомнительным par excellence.

К слову, интерпретация «Нимфоманки» во многом обусловлена «местом прописки». Кто знает, будь она представлена в современном музее или (а почему бы и нет?) в публичной библиотеке, ее перформативные качества, может, были бы куда эффективней. В ином семантическом поле провокация уже не соотносилась бы напрямую с кино. В любом случае нужно признать, что контекст «Нимфоманки» значительно шире, чем фильм, и включает в себя не только афиши (чей сюжет живет параллельно картине), но и, скажем, стратегию производства и презентации.

Подводя итоги, признаем. В личной фильмографии Ларса фон Триера «Нимфоманка» и правда является вещью итоговой, обнажая приемы и методы, способ репрезентации и ожидания автора в отношении публики. Воплощая собственный дуализм в персонажах (этическом атеисте и верующей нимфоманке), фон Триер предъявляет две стороны своего темперамента: экологическую – ту, в которой он борется с искусством в себе,

«Нимфоманка. Часть I»

и гедонистическую – где он пытается выжать из этой позиции максимальное для себя удовольствие.

Для фон Триера-эколога внеэтичность искусства становится поводом для иронии или даже брезгливости. Впрочем, его беспокоит отнюдь не способность искусства к манипуляции, но исключительно наслаждение как побочный эффект его производства. (К слову, это же делает фон Триера пленником собственной диалектики. Отрицание независимости произведения от автора – очевидное игнорирование разрыва, упразднение логики, неизменно сопровождающие «эффект благодати».)

Фон Триер-гедонист, напротив, пленяется этой возможностью тем больше, чем больше не признает последствия своего гедонизма (который, в сущности, та же доведенная до предела рациональность). В чем-то он очень похож на Жюстин из «Меланхолии», которая сдается на милость метеориту, «переживая оргазм»[3].

В конце концов, если отвлечься от интеллектуальных стереотипов, чем плохи европейские ценности, если их, так сказать, грядущей альтернативой является то же самое отсутствие выбора? Чем бокал вина хуже оргазма? Ведь очевидно, что Кирстен Данст легко «отдаться метеориту» в силу, так сказать, естественной склонности или, выскажусь прямолинейнее, ее открытой для наслаждения сексуальности (так же, как Клер – в силу той же естественной склонности – было легче утешиться бокалом вина). Собственно говоря, является ли это противоречие действительно знаковым в сегодняшней системе координат? И разрешает ли его «Нимфоманка»? +

3. Гройс Борис. Изображая теорию. – «Искусство кино», 2012, № 7.

Дмитрий Десятерик

ДЕВУШКА И ПУШКА

Ведь греза эта – интимная. И к тому же ритмичная, жестко ритмичная, и притом таким ритмом, который захватывает все тело.
Гастон Башляр. «Вода и грезы»

В «Нимфоманке» много музыки самых разных жанров. Она, как правило, выполняет стандартные иллюстративные функции. В главе «Маленькая школа органа» даже смыслообразующие – разбор Хоральной прелюдии Баха фа минор позволяет героине рассказать о тонкостях отношений с тремя любовниками. Но у фон Триера, как верного брехтианца, должен быть хотя бы один зонг, вносящий в фильм финальную смысловую отделку, – таковы, например, Young American Дэвида Боуи в финале «Догвиля» или 107 Steps в «Танцующей в темноте». В «Нимфоманке» это Hey Joe, которая звучит на заключительных титрах.

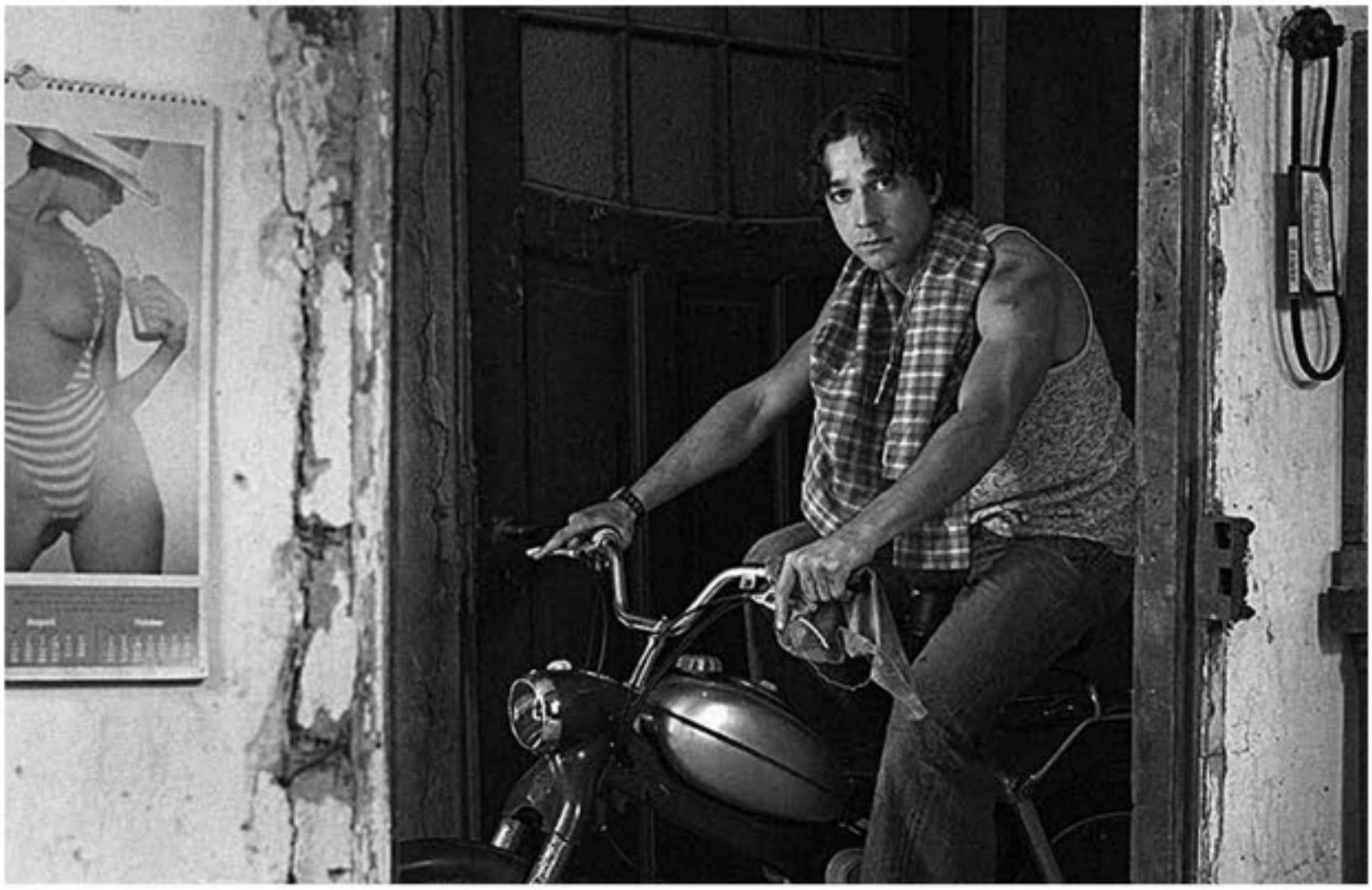
Вначале планировалось дать знаменитую версию Джимми Хендрикса, однако из-за позиции правообладателей было использовано исполнение Шарлотты Генсбур. Автор оригинала не Хендрикс, а американский фолк-рокер Билли Робертс. Первый вариант записан в 1965 году лос-анджелесской группой The Leaves.

Hey Joe – типичная блюзовая баллада о ревности, измене и мести, в 1967 году превращенная Хендриксом в настоящий антивоенный гимн поколения детей-цветов. Кроме привнесенного пацифизма версия Хендрикса еще и о времени: это оргиастическая эпитафия 1960-м.

Хендрикс поет без чрезмерных модуляций и надрывной экспрессии, часто свойственной белым блюзменам, что контрастирует с фантастическими аккордами, извлекаемыми из гитары. В «Нимфоманке» Генсбур почти шепчет текст, а в аккомпанементе акцентированы ударные, сплетающие сложнейшую ритмическую вязь, и низкотональные клавишные, сообщающие всей композиции инфернальное звучание. Эта темная, меланхолическая версия снискала немало поклонников и наверняка войдет в список лучших кавер-версий рок-классики.

Впрочем, зачем здесь именно эта песня, почему полудетский голос Генсбур столь уместен?

«Блюз – это когда хорошему человеку плохо» («Перекресток»). Верно и то, что блюз – это когда хороший человек, поступив по справедливости, уходит от закона. Блюз – это мир



расстроенных мачо. Здесь не отпускают, здесь убивают. Правит мужчина. Его право, его печаль, его возмездие.

«Нимфоманка. Часть I»

Эй, Джо, куда ты собрался с этой пушкой в руках?
Эй, Джо, я говорю, куда собрался с этой пушкой в руках?
Я иду застрелить мою подружку.
Понимаешь, я застал ее путающейся с другим парнем.
Я собираюсь пристрелить мою старуху.
Понимаешь, я застал ее с другим,
И это нехорошо, брат.

Эй, Джо, я слышал, что ты застрелил свою женщину,
пристрелил ее сейчас.
Я говорю, я слышал, ты застрелил свою старуху,
Ты уложил ее на землю.

Да, я ее застрелил.
Понимаешь, я поймал ее, как она путается со всеми,
путается со всеми в городе…
Да, я прикончил ее.
Понимаешь, я застал, как моя женщина ошивается в городе,
И подарил ей пулю
Я пристрелил ее!

Да,
Застрели ее снова для меня.

Эй, Джо, скажи,
Куда ты побежишь теперь?
Куда побежишь?
Эй, Джо, я спрашиваю, куда бежишь теперь?
Куда, куда хочешь двинуть?
Ну же, скажи!

Я собираюсь на юг
Собираюсь в Мексику
Да
Я собираюсь на юг,
Там я буду свободен
Никто меня не найдет[1].

По сути, это зеркальное отражение всей истории в миниатюре (предпоследняя глава так и называется – «Зеркало»). Джо – Шарлотта Генсбур должна быть на месте убитой: это она сходилась со всеми мужчинами в городе, но пистолет достается ей. Она стреляет не в old lady, а в old gentleman, ни разу в жизни ни с кем не «путавшегося». Еще раз: весь сюжет зеркально перевернут в этих трех минутах со «стволом», как осью симметрии. Однако кроме очевидной иронии здесь есть еще кое-что.

После всенощного сеанса любительского психоанализа Селигман и Джо приходят к согласию в том, что чувство вины у нее сублимировалось в мужскую агрессию, и она принимает это, даже думает начать новую жизнь. Ловушка срабатывает, феминистский дискурс переходит в патетику, которая, как и всякая патетика, оборачивается анекдотом с неожиданной развязкой.

Убийство и последующее бегство происходят после затемнения, оседают на фонограмме. В это неясное мгновение с протагонисткой происходит метаморфоза, которую и нельзя увидеть: убив последнего самца, замкнуть и мужское, и женское на себе, добыть наконец не любовь, не смерть, а внутреннюю завершенность и свободу, сорваться с края кадра в совершенно другую историю и бежать, бежать туда, где уже ни один палач не накинет на тебя веревку.

Как утверждение свершившегося фон Триер отдает Джо патриархальную песню о ревности и мести.

Для хорошего фильма нужны девушка и пистолет.
Для хорошей грезы – песня девушки о пистолете. ◆

1. Перевод Александра Лиса

Луиза Вест:

«Я ЗАСТАВЛЯЮ ФИЛЬМ ГОВОРИТЬ ЗА СЕБЯ»

Беседу ведет Мартин Кудлак

Луиза Вест – продюсер фильма «Нимфоманка»

Мартин Кудлак. Картина «Нимфоманка», несомненно, масштабный проект. Расскажите, с чего все началось.

Луиза Вест. После «Меланхолии» фон Триер хотел сделать что-то вызывающее. На фестивале в Канне в 2011 году он говорил о своем будущем проекте, тогда у него уже зародилась идея «Нимфоманки». Он также с самого начала знал, что это будет очень длинный фильм, он хотел проследить жизненный путь нимфоманки с рождения примерно до пятидесяти лет.

Мартин Кудлак. Какое значение «Нимфоманка» обретает в контексте трилогии, начатой картинами «Антихрист» и «Меланхолия»? Режиссер уже неоднократно выстраивал свои работы в подобные циклы: «Рассекая волны» – «Идиоты» – «Танцующая в темноте»; «Догвиль» – «Мандерлай» – «Вашингтон» (впрочем, оставшийся неосуществленным); «Элемент преступления» – «Эпидемия» – «Европа» (его самая первая трилогия).

Луиза Вест. Мы никогда не обсуждали с ним картину в этом контексте. Мне кажется, сам Ларс не слишком об этом задумывается, он не мыслит трилогиями. Я понимаю, почему такой вопрос возникает и почему люди говорят об этом. Эти трилогии в большей мере естественные образования; все фильмы Ларса отражают определенные этапы его творчества, его идеи, желания и стремления, характеризующие его в тот или иной период жизни. Все картины «выплавляются» именно так, они напрямую зависят от его самоощущения, его чувств и настроений. Тот факт, что в его фильмах часто снимаются одни и те же артисты, не означает, что эти картины напрямую связаны друг с другом. Просто когда Ларс находит актеров, с которыми ему нравится работать, он с легкостью может давать им различные роли в не связанных друг с другом проектах.

Мартин Кудлак. Расскажите о преимуществах и недостатках работы над таким крупным и весьма специфичным проектом.

Луиза Вест. Если говорить о порнографических элементах, меня они не отпугнули. Я всегда воспринимала это как своего рода шутку и в то же время понимала, что секс в данном случае играет важную роль в повествовании и определяет имидж

«Нимфоманка. Часть II»

фильма в целом. Мы с Ларсом говорили о том, что в картине будет 5 процентов секса и 95 процентов философии; всю эту шумиху с порнографией подняла пресса. Но признаю, рекламную кампанию для фильма мы выстроили таким образом, чтобы люди решили, что в фильме секса больше, чем всего остального. Однако ни я, ни члены съемочной группы никогда не рассматривали картину как порнографическую. Естественно, фильм повествует о нимфоманке, в нем много секса, но секс в данном случае органично вписывается в эту экранную историю. Конечно, у нас порой возникали проблемы с актерами и съемочной группой, а также с теми, кто наблюдал за проектом. Мы тщательно продумывали, как именно – в техническом плане – нужно снимать откровенные сцены, но с этической и концептуальной точки зрения эти сцены не были для нас проблематичными.

Это действительно был крупномасштабный проект, и работать было трудно. Проект постоянно разрастался, время поджимало, и хотя мы старались придерживаться изначально определенного нами плана, мы сняли намного больше материала, чем рассчитывали. У нас получился фильм длиной пять с половиной часов, а Ларс еще планировал сделать четырехчасовую версию, кроме того, это уже было оговорено с дистрибьюторами. В итоге мы выпустили две версии фильма, разной степени откровенности, и это также потребовало дополнительных усилий. В общем, таков и был изначальный замысел, но в процессе работы все же возникло много непредвиденных осложнений. Продюсер всегда должен быть готов к этому, уметь заглядывать в будущее, предвидеть те или иные обстоятельства, особенно когда речь идет о таком сложном проекте. Мы много и усердно работали и, думаю, справились с задачей.

Мартин Кудлак. Почему вы решили разделить фильм на две части?

Луиза Вест. Это было предусмотрено изначально. Для этого проекта Ларс нашел множество литературных аллюзий, он хотел выстроить историю как

«Нимфоманка. Часть I»

литературное произведение, как роман, поэтому и сценарий разделен на главы. И двухсерийный формат фильма также стал частью этого замысла.

Мартин Кудлак. В соответствии с форматом выстраивалась и стратегия дистрибьюции фильма?

Луиза Вест. Конечно. Это было рискованно, но необходимо, поскольку выпустить в прокат четырехчасовую картину чрезвычайно трудно. Мы с самого начала знали, что должны будем выпустить фильм в двух частях; это было предусмотрено и в сценарии. Мы часто и подолгу общались с дистрибьюторами, подробно обсуждали возможности и способы кинопроката. В скандинавских странах обе части были выпущены одновременно, то есть зритель покупал один билет и смотрел фильм целиком, на этих сеансах между первой и второй частью был предусмотрен перерыв. Но в большинстве других стран две части вышли с перерывом в несколько недель. Сегодня мало кто может позволить себе провести пять часов в кинотеатре. В Дании мы решили выпустить фильм в праздники, сразу после Рождества, чтобы у людей было время спокойно посмотреть кино. В общем, разработка стратегии кинопроката оказалась трудоемким процессом.

Мартин Кудлак. Расскажите о том, как вы продумывали и выстраивали рекламную кампанию фильма. Она получилась весьма впечатляющей.

Луиза Вест. Да, в итоге вышло здорово, хотя вначале я не думала, что у нас получится все сделать грамотно. Я очень хотела провести хорошую PR-кампанию и не повторять ошибок, допущенных с выпуском «Меланхолии». Имя Ларса фон Триера превратилось в значимый бренд, он большой режиссер, снимает удивительные фильмы, которые показывают во всем мире. Раньше мы придерживались выжидательной стратегии, не разглашали никаких подробностей о будущем фильме вплоть до Каннского фестиваля, где фильм внезапно «выстреливал». И уже после фестивальной премьеры начинали общаться с представителями прессы. Приступая к работе над «Нимфоманкой», мы планировали

представить ее на Каннском фестивале, но вскоре поняли, что это невозможно. Проект расширялся, отнимал у нас больше времени, чем мы рассчитывали, и, учитывая обстоятельства, решились на развернутую PR-кампанию. Съемки начались осенью 2012 года, тогда же мы разослали первые пресс-релизы. Завершить работу планировали осенью 2013 года. Каннский и прочие фестивали отпадали, а нам нужно было вывести фильм на рынок, представить его будущей публике, и я стала обдумывать рекламную стратегию. Разумеется, частью кампании должны были стать кадры из фильма, трейлер и прочие традиционные атрибуты. Кроме того, я хотела выпустить серию плакатов, которые отражали бы сексуальную тематику, затронутую в фильме; это универсальная тема, понятная людям во всем мире.

Помимо этого мы решили использовать саму структуру фильма. Он разделен на восемь глав, название каждой наводит на любопытные размышления по поводу сюжета, и мы начали своего рода обратный отсчет – представляли по одной главе каждый месяц, вплоть до премьеры. Сначала идея казалась глупой, но в итоге все вышло хорошо. Ежемесячно мы выпускали такую «афишу»: кадр из главы фильма, краткое ее описание и небольшой видеоролик – своего рода завязку истории, способную заинтриговать зрителя. Кроме того, мы привлекли к сотрудничеству многих дистрибьюторов, они должны были обеспечить грамотное проведение кампании фильма в разных странах. В итоге у нас получилась масштабная рекламная кампания и интерес к картине сильно возрос.

Мартин Кудлак. Промо-кампании стали неотъемлемой частью кинематографа фон Триера. Некоторые говорят о своего рода PR-культе фон Триера. Так ли это? У вас работают особые бренд-менеджеры?

Луиза Вест. Бренд-менеджментом занимаюсь я, хотя всего лишь продюсер, никакого огромного рекламного отдела у нас нет. Все придумываю я и мои коллеги. Мы пользовались услугами других компаний – они делали для нас плакаты и рассылали пресс-релизы, но идеи и концепции принадлежат исключительно мне. В конце концов, продюсер ведь сам варится в проекте, знает его изнутри, общается с режиссером и обменивается с ним идеями. Ларс часто подбрасывал мне интересные мысли, которыми он бы точно не стал делиться с какой-то нанятой рекламной фирмой. На пресс-конференции в Канне он сказал какую-то глупость и теперь вообще отказывается общаться с журналистами, так что я вынуждена говорить от его имени, а ведь я только продюсер. Лишь ищу способ привлечь внимание публики, заставляю фильм говорить за себя, раз режиссер решил дать обет молчания.

http://twitchfilm.com

Перевод с английского Елены Паисовой

Актеры о фильме «Нимфоманка»

Стеллан Скарсгорд

«Ларс фон Триер – потрясающий автор. Его сценарии всегда интересно читать, их можно было бы публиковать как хорошие романы. Он удивительный рассказчик, вроде Ханса Кристиана Андерсена, только для взрослых. Как режиссер, он научился вплетать в эти свои сказки реальную жизнь. А поскольку жизнь иррациональна, он дает актерам полную свободу, позволяет им заполнять созданную им конструкцию непредсказуемой материей жизни.

Когда я читаю его сценарии, передо мной неизменно возникает образ беспокойного ребенка: он играет с куклами, отрывает им головы, придумывает разные истории про них. Ларс пишет сценарий, как какой-то детский стишок, в его диалогах всегда есть что-то ребяческое».

«Мой персонаж – отчасти воплощение самого Ларса, как и героиня Шарлотты Генсбур. Ни один режиссер не создал столько уникальных женских персонажей, и в некотором смысле все они – это он сам».

«С Ларсом я готов на все что угодно, хочу продолжать работать с ним. Он мой друг. Я не слишком задумываюсь о конечном результате нашей работы, а думаю о том, как нам будет весело и интересно. На съемочной площадке Ларс очень спокоен. Когда в 1996-м мы снимали «Рассекая волны», на площадке у нас висел знак с надписью «Ошибайся». И правда, с ним актеры могут не бояться ошибок».

Шарлотта Генсбур

«Возможно, детство, проведенное с моим отцом, Сержем Генсбуром, в каком-то смысле подготовило меня к встрече с Ларсом – мне нравится проводить между ними некие параллели. Они не похожи друг на друга, однако неудержимое стремление провоцировать было присуще и отцу».

«Когда мы начинали снимать «Антихриста», Ларс был в ужасном состоянии. Он страдал от депрессии, все время сомневался, сможет ли продолжать работу, у него были приступы паники. Работая над «Меланхолией», он уже чувствовал себя гораздо лучше».

«Наш метод работы не изменился; главное для нас – полное взаимное доверие. Мне кажется, я понимаю

Ларса, но все же я не очень хорошо его знаю. Он для меня по-прежнему загадка, и мне это нравится. Он всегда непредсказуем».

«Мне кажется, он знает обо мне все – от физиологических особенностей до того, что творится в моей голове. Мне нравится работать с Ларсом. Я чувствую, что он уважает меня, и поэтому я ему так доверяю».

«Необходимость обнажаться в кадре меня уже не пугала. На съемках «Антихриста» я увидела, с каким уважением и тактом он относится к актерам. К тому же у меня в фильме гораздо меньше таких сцен, чем у Стейси Мартин, играющей героиню в юности; в моих эпизодах меньше секса, в основном страдание».

Шайа Лабаф

«Я делаю все возможное, чтобы сблизиться со своим персонажем. Это как с трюками – можно все делать самому, а можно пригласить дублера. Мне гораздо труднее изображать что-то, не погружаясь в образ, выдумывать на пустом месте. Я не из тех актеров, которые могут запросто изобразить что угодно. Если речь идет об отражении чувств и эмоций, мне нужно самому прожить их, добраться до их истоков. Если бы, скажем, я висел на краю пропасти, я бы не играл страх, а действительно боялся; и моя цель неизменно в том, чтобы подойти как можно ближе к герою, слиться с ним, а не играть его. Иногда бывает сложно, например в «Нимфоманке» я играю англичанина и британский акцент постоянно мешает, не позволяет забыть, что это лишь роль. Это препятствие особого рода, и все же я стараюсь проникнуть в самое нутро моего героя, раствориться в нем».

«Нимфоманка» – очень необычное кино, с соответственно необычными откровенными сценами. Секс в этом фильме не приносит удовольствия, и эту идею трудно принять. Я единственный актер, сыгравший в этой картине без дублера, и я знаю, что именно это мне и было нужно, таков уж мой характер. Секс – важный персонаж фильма, и мы часто обсуждали его на площадке. Каждый актер играл свою роль так, как ему было комфортно. У нас была отличная команда, многие артисты по-настоящему преданы Ларсу и его творческому ви́дению. Никому не казалось странным или нелепым то, что мы делали. На площадке царила прекрасная атмосфера, и работа была организована очень профессионально: это не была какая-то коллективная импровизация».

Стейси Мартин

«В юности каждый пытается понять, кто он такой, куда идет и зачем. Эти годы определяющие, они формируют нас; героиня фильма Джо в этом возрасте не слишком беспокоится о выборе жизненного пути. У нее есть некий вектор, она просто движется по прямой. Но она также крайне любопытна, и это открывает перед ней множество разных возможностей. С возрастом она все больше замыкается, любопытство притупляется. Кажется, мы с Шарлоттой играем очень разных героинь».

«Съемки откровенных сцен – не самый приятный опыт. Это довольно странный процесс, но при этом очень четкий, технически выверенный, а потому скучноватый. Обычно Ларс дает актерам полную свободу, однако в интимных сценах актер чувствует себя ограниченным, он должен принимать определенные позы и выполнять конкретные действия – впоследствии в этих сценах должны были появляться обнаженные дублеры, и нужно было точно совместить и синхронизировать все движения».

«Мне было приятно работать с Шайей Лабафом, в нем столько энергии, он полностью отдается своему делу. Если уж он решает что-то сделать, то делает это на совесть, выкладывается полностью. На площадке его энергия передавалась и мне, это помогало в работе. Порой мы даже забывали, что это наша работа, просто проживали эпизоды из жизни героев, все происходило очень естественно, что было для меня удивительно».

«Некоторые сцены было тяжело играть в эмоциональном плане. Джо теряет отца, человека, которого она очень любит, с которым у нее особая, очень тесная связь. Такая потеря крайне болезненна для любого человека. Сцены в больнице были для меня непростым испытанием. Но мне это нравилось. Хотелось, чтобы в этих эпизодах оставалась некая недосказанность, я не стремилась четко определить для себя, что чувствует героиня, как она должна себя вести. В какой-то момент чувства начинали переполнять меня, и я играла, повинуясь им. Это было трудно, но оно того стоило».

«Мне очень нравится финал фильма. Образ Селигмана, казавшийся почти идеальным, неожиданно рушится, и вот перед нами уже совершенно иной человек. Многие говорят, что фон Триер безжалостен к своим героиням. Но они, по крайней мере, честны и верны себе. Мужчин же Ларс умеет выставить полными идиотами, причем именно тогда, когда этого меньше всего ожидаешь».

Фрагменты интервью, опубликованных на сайтах
http://www.sbs.com.au
http://www.timeout.com
http://www.digitalspy.co.uk/movies/

Перевод с английского Елены Паисовой

RESERVE
FOR
TALENTS

Елена Некрасова

ZAKUPKI.RU

О механизмах господдержки кинематографии

Почти весь прошлый год российское киносообщество сотрясали перемены. В очередной раз менялся расклад в и без того непростых взаимоотношениях государства и кинематографа. Трансформации среди прочего подвергся и механизм, с помощью которого из федерального бюджета предоставлялись деньги на кино.

Если представить события двух последних лет ретроспективно, то сложно избавиться от ощущения, что очередная реформа началась после того, как в мае 2012 года пост министра культуры занял Владимир Мединский. С одной стороны, именно он чаще всего стоит за всеми изменениями, а с другой – слишком уж демонизирован его образ в сознании российской культурной общественности. Министр не скрывал своего пристального внимания к делам кинематографа и практически все связанные с ним аспекты деятельности берет под личный контроль.

Прежде всего, началось перепрограммирование статуса Фонда социальной и экономической поддержки кино – после проверки его деятельности Счетной палатой было решено, что фильмы, поддержанные фондом, возвращают слишком мало государственных денег, финансируемые им картины не самоокупаемы, а значит, эта структура работает неэффективно[1].

Однако еще до этой проверки стала интенсивно обсуждаться тема квотирования кино. В 2011 году Министерство экономического развития РФ предложило Министерству культуры обдумать идею квот. Тогда этот вопрос заглох, но с приходом Владимира Мединского возник вновь – буквально через несколько месяцев после назначения новый министр затронул эту тему на заседании Совета по кинематографии при президенте. Он предложил либо отменить льготы кинотеатров по НДС, либо ввести квоты по ограничению иностранной продукции. Противником этой идеи выступил в то время глава Фонда кино Сергей Толстиков. В ноябре 2012 года Владислав Сурков, тогда еще заместитель

1.
В 2010–2012 годы Фонд кино получил из федерального бюджета на господдержку фильмов более 7 миллиардов рублей, из них в 2012 году в производство и прокат отечественных фильмов он вложил 3,89 миллиарда рублей, а в 2011-м – 1,4 миллиарда. Поддержанные в 2011 году фильмы собрали 4,1 миллиарда рублей (72,6 процента кассы отечественного кино), а вернули фонду менее 100 миллионов рублей. […] В среднем возврат, по подсчетам Счетной палаты, составил всего 2 процента от суммы истраченных средств. http://www.vedomosti.ru/companies/news/7839181/schetnaya_palata_nedovolna_mehanizmom_raspredeleniya

председателя правительства РФ, провел совещание по оптимизации государственной поддержки отечественной кинематографии. Обсуждалось падение доли в прокате российского кино, а также идея разграничения функций Фонда кино и Министерства культуры. Эти две проблемы, безусловно, связаны друг с другом. Именно это заседание стало первым в цепи событий, приведших к реформированию системы господдержки. Не ясно, что послужило причиной недовольства работой фонда – строптивость его главы, неподконтрольность фонда Минкульту как основному распределителю государственных средств или падение доли российского кино в прокате. Нельзя же возлагать вину за неудачи российских фильмов в кинотеатрах только на один Фонд кино. Так или иначе, но в самом конце 2013 года вышло постановление правительства РФ «О предоставлении субсидий из федерального бюджета на поддержку кинематографии», где ясно говорилось о том, что контроль за использованием этих субсидий возлагается на Министерство культуры.

Обвинения в неэффективности Фонда кино стали началом лавинообразных изменений в отношениях этой индустрии и государства. Сначала был уволен Сергей Толстиков, а в феврале поменялся и состав попечительского совета – главного органа фонда. Причем кардинальным образом – свой пост сохранил только Никита Михалков. Вместо Александра Жукова совет возглавил советник президента Владимир Толстой, его заместителем стал директор департамента культуры правительства Сергей Перов. Кроме Михалкова в состав совета вошли еще три человека, непосредственно занимающихся производством, – режиссеры Станислав Говорухин, Карен Шахназаров и Алексей Попогребский. Остальными членами попечительского совета стали чиновники высокого федерального уровня. Исполнительным директором Фонда социальной и экономической поддержки был назначен Антон Малышев.

Одновременно с переназначением совета прозвучало пожелание, чтобы российская продукция повысила сборы в прокате. Был изменен принцип распределения средств через фонд – принято решение, что их будут выделять под конкретный проект, тогда как раньше деньги давали напрямую частной компании, которая сама решала, на что их тратить. Это, незначительное на первый взгляд, изменение произошло потому, что прежний принцип, по мнению Владимира Мединского, привел к тому, что «государство полностью самоустранялось от какого-либо влияния на содержание снимаемых кинофильмов». За него все решали продюсерские компании, а ведомство только предоставляло деньги.

Произошел возврат к существовавшей до 2010 года схеме распределения государственных денег. Этот принцип прозвучал на совещании по вопросам развития отечественной кинематографии в мае 2013 года, на котором присутствовал президент Владимир Путин. На таких совещаниях ежегодно озвучиваются основные проблемы в жизни российского кинематографа и способы их решения. Но это заседание было еще и историческим. Именно во время этого заседания министр культуры показал президенту на своем iPade, как легко и просто найти в Интернете сайты с пиратскими копиями фильма «Легенда № 17». С тех пор борьба с пиратством у нас стала не просто проблемой нескольких продюсеров, но государственным делом.

На встрече с президентом были озвучены все изменения, которые в дальнейшем произошли с российским кино в 2013 году. В первую очередь речь шла о необходимости концентрации средств у нескольких крупных кинопроизводителей, в результате которой должны появиться крупнобюджетные фильмы: чтобы «деньги не размазывались тонким слоем по тарелочке». Было предложено, чтобы одна компания одновременно получала деньги на несколько проектов. Там же была предложена идея питчингов – открытой защиты продюсерами своих проектов. Это, по мнению министра, должно было помешать «кулуарным решениям». Тогда же появилось понятие «приоритетные темы». Кинопроекты, посвященные таким темам, будут, по словам администрации, удовлетворяться в приоритетном же порядке. Уже в июне появился приказ, согласно которому департамент кинематографии был переведен в прямое подчинение министра. Такой принцип – последовательный личный контроль главы ведомства за одной из подотраслей – не действовал в России более двадцати лет.

Но и на этом изменения не закончились: тогда же появился приказ (№ 22) о создании в Фонде кино самостоятельного экспертного совета. Знающие люди утверждали, что эта идея нравилась и его предыдущему главе – Сергею Толстикову, однако авторитетные российские продюсеры ее категорически не принимали, считая, что оценка качества проекта должна осуществляться исключительно внутри самих продюсерских организаций.

Наряду с появлением экспертного совета изменился и весь порядок утверждения проектов, получающих госфинансирование. Теперь представленные заявки должны сначала оценить в экспертном совете и/или в сценарной группе, затем они попадают в попечительский совет, который, в свою очередь, отправляет их на согласование в Министерство культуры, и только после утверждения там попечители имеют право предоставить проекту бюджетные деньги. При этом предложения экспертов носят рекомендательный характер.

Очевидно, что главным результатом всех этих пертурбаций стало усиление влияния Министерства культуры и лично министра в системе принятия решений. Произошла типичная для нашей страны властная и экономическая *централизация*, благодаря которой именно на министре оказались замкнутыми оба канала распределения бюджетных денег – важнейшего источника средств как на коммерческое, так и на авторское кино.

Централизация, как водится, имела и идеологическую составляющую. Весь год культурная общественность страны с нарастающей паникой внимала высказываниям министра относительно того, какое кино сейчас нужно снимать и что из снимаемого будет поддержано государством. Он рассказывал журналистам, что отборщики западных фестивалей не берут в программы фильмы про то, что в России хорошо, ругал мат в кино, цитировал Мао Цзэдуна и обещал поливать только те цветы, которые больше подходят для государственной клумбы. В общем, высказывался исключительно в державно-патриотическом тренде. К этому еще добавились разговоры о возможном вводе в кинематографический обиход Этической хартии – о ней впервые упомянул президент Путин все на том же заседании в Сочи.

Затем случились скандалы с двумя вполне конкретными проектами. Сначала с копродукцией Александра Миндадзе «Милый Ханс, дорогой Петр», а потом с фильмом Кирилла Серебренникова «Чайковский».

В первом случае история была откровенно некрасивая – министерство проигнорировало мнение экспертного совета, члены которого, известные профессионалы, хотя и имели право лишь рекомендовать, но проголосовали единогласно. Правда, благодаря поднявшейся шумихе в прессе ситуация с фильмом Миндадзе в конце концов разрешилась благополучно. В случае с «Чайковским» все было не столь однозначно. Проект получил от Министерства культуры 30 миллионов рублей, что составило 12 процентов от его бюджета, но ему было отказано в средствах Фонда кино, выдаваемых на возвратной основе. Создателям была необходима более существенная финансовая поддержка, учитывая общий бюджет картины. Поэтому они отказались от денег Минкульта. Но все это выяснилось постепенно, а поначалу разговоры шли о том, что Серебренникову отказали в деньгах из-за сексуальной ориентации его героя. Интеллигенция увидела в этом признаки приближающейся цензуры.

Где голова у спрута

Несмотря на все пугающие детали, идеологическая и даже государственническая линии в истории с изменением механизма финансирования являются не самыми главными. Куда важнее проследить, на что и кому достались государственные деньги, каким образом теперь организовано их предоставление и кто те люди, которые в этой истории участвовали. И самое главное – произошли ли после ввода прошлогодних новшеств какие-то качественные изменения в этих вопросах.

В Министерстве культуры экспертные советы существовали с незапамятных времен. В них входили режиссеры, продюсеры, сценаристы, прокатчики и даже критики. При этом и в фонде имелась сценарная группа, которая занималась предварительным анализом проектов тех организаций, которые не принадлежат к числу лидеров производства. И министерский, и фондовский советы по правилам могут выражать только рекомендации. Решающего голоса они не имеют.

Вместе с тем именно экспертные советы занимаются первичным отбором картин, претендующих на госфинансирование. Тем более что в министерстве отбор теперь состоит из трех этапов. На первом отсеиваются те проекты, которые не соответствуют критериям отбора. На втором эксперты оценивают художественные достоинства заявок и ставят экспертную оценку. На третьем они оценивают те же проекты, что и на втором этапе, только теперь уже в форме питчинга и тайным голосованием делают окончательный выбор. Кроме того, в 2013 году отказались от условий анонимности подачи кандидатов на госфинансирование. Теперь каждому эксперту с самого начала известны имена продюсеров, авторов сценария, режиссера тех произведений, которые он оценивает.

К тому же эксперты впервые получили право выставлять заявки, в которых они сами принимают участие как профессионалы, тем самым претендующие на госфинансирование. Об этом написано в фондовском приказе № 22, который уже упоминался. Правда, там оговаривается, что заинтересованный член экспертного совета не голосует за собственный проект.

Любопытна не только процедура, но и состав экспертных советов. Тут главная проблема – минимальная ротация, а также участие самих авторов в работе экспертного совета.

Первая проблема, возможно, даже более острая, чем вторая. Так, среди нынешних членов экспертного совета есть настоящие ветераны. Например, Федор Попов входит в состав экспертных комиссий по игровому кино с 2007 года. Вместе с ним среди экспертов были нынешний глава департамента по кинематографии Вячеслав Тельнов, продюсеры Виталий Сидоренко, Андрей Самсонов, режиссер Валерий Ахадов, сценаристы Одельша Агишев, Елена Громова, Валерий Козлов. Эти же люди входят в экспертный совет министерства и теперь.

В том же 2013-м из сорока членов экспертного совета Минкульта по игровому кино как минимум трое присутствовали на заседаниях, где обсуждались их проекты, – Сабина Еремеева, продюсер нашумевшего проекта «Чайковский», режиссер Федор Попов – «Праздник непослушания», Виталий Сидоренко – «Ведьма» («Тихая»), являющийся учредителем ЗАО «Ракурс», которое представляло фильм.

С одной стороны, это нормально, чтобы профессионалов судили профессионалы. Да и сами представители российского киносообщества всегда хотели, чтобы их оценивали коллеги.

Существует и другая проблема: решения принимаются очень ограниченным числом экспертов, особенно по открытым конкурсам. Ведь помимо субсидий – а система питчингов и экспертный совет работают именно в рамках субсидий – в Министерстве культуры существует такой механизм финансирования, как открытые конкурсы. Это другой способ предоставления государственных средств. Решение по конкурсам принимается так называемой Единой комиссией по рассмотрению заявок на участие в конкурсе, которая в разные годы работала в разных составах. Например, 3 октября 2013 года (согласно протоколу № 0173100007713000860 -1) в рассмотрении шести лотов участвовала комиссия из трех человек: Андрей Самсонов, Вера Сторожева, Елена Лапина, а также секретарь комиссии Людмила Кубарева. Всего в комиссии состоят восемь человек.

И это не единичный случай.

Для кинематографистов все это, разумеется, не секрет. Так, Алексей Учитель в интервью, которое я брала у него для нашего журнала, отчасти подтверждает это: «Существует вопрос, насколько объективно решение экспертной комиссии. С другой стороны, объективности нет нигде. Это все вкусовые или какие-то другие вещи. В кинематографе ведь очень многое построено на знакомстве… Но я не вижу в этом ничего плохого». Алексей Учитель – реалист.

В Фонде кино экспертный совет был создан недавно, и состав его очень представителен – сплошь флагманы кинобизнеса. Но и тут похожая картина. Конечно, как и в совете Минкульта, здесь тоже нельзя голосовать за свои проекты, но членам совета постоянно приходится иметь дело либо с собственными проектами, либо с проектами других членов совета.

Так, Леонид Верещагин, председатель экспертного совета, является по совместительству генеральным директором студии Никиты Михалкова «ТРИТЭ», чьи фильмы постоянно там обсуждаются. Это уж не говоря о том, что сам Никита Сергеевич входит в попечительский совет фонда. Фильмы продюсера Тимура Бекмамбетова также активно финансируются после того, как он стал членом совета. То же самое происходит с продюсерами Ренатом Давлетьяровым, Анатолием Максимовым, Сергеем Сельяновым, Дмитрием Рудовским: их картины – основные претенденты на финансирование фондом. Видимо, поэтому они входят в экспертный совет. Конечно, одновременно с ними членами совета являются и другие достойные люди: аналитики, прокатчики, телевизионщики. Есть даже один журналист – Иван Кудрявцев. Да и количество проектов у разных компаний с момента появления экспертного совета меняется. Скажем, в 2012 году в качестве студии-лидера «ТРИТЭ» получила государственное финансирование на пять проектов, а в 2013-м – только на два.

Каждый год список компаний-мейджоров меняется. Но если сравнить списки хотя бы за два прошедших года, время, когда произошла реформа финансирования, то станет очевидно, что значимого обновления не происходит. В 2013-м было утверждено 13 компаний. В это число вошли студия «Арт Пикчерс» (финансирование пяти проектов в основном на безвозвратной основе; в предшествовавшем году их было семь), компании «ТаББаК» (как и в 2012 году, получила деньги на четыре проекта), «Нон-стоп Продакшн» (как и в предшествующем году, получила финансирование двух проектов), «Дирекция кино» (уже второй год берет деньги под масштабный проект «Викинг»). Некоторые компании несколько уступили свои позиции. Изменилась ситуация и с «СТВ» – компания получила деньги на три проекта (в 2012 году их было семь). «Рок» Алексея Учителя с четырех проектов «скатился» до одного – картина «Матильда». «Централ Партнершип» в 2013-м получил деньги на один фильм, тогда как в 2012-м у него было три проекта. Хотя по итогам минувшего года именно ЦПШ вывел в прокат два из трех фильмов, получивших деньги Фонда кино.

Конечно, среди мейджоров происходит ротация, но она по сути незначительна. В 2013 году в составе лидеров благодаря изменениям критериев отбора появилась компания Enjoy Movies, известная производством ярко выраженного коммерческого продукта. Она сразу же получила деньги на три проекта. Один год среди мейджоров затесалась компания «Коктебель»

с тремя проектами, но уже в завершившемся году вместо нее появилась кинокомпания «Стрела».

Таким образом, костяк студий-мейджоров в целом сохраняется.

Главная проблема здесь заключается не столько в возможности взаимозачетного голосования, скорее, наоборот: можно предположить, что в фонде царит жесткая конкуренция. Но если через экспертный совет Минкульта еще может пробраться кто-то «со стороны», хотя бы потому, что федеральное ведомство занимается разным кино – детским, авторским, дебютами, – то механизм распределения государственных денег через фонд сосредоточен только на узком круге избранных мощных кинокомпаний, снимающих «большое» кино. Все ориентированные на коммерческую продукцию российские продюсеры в один голос говорят о том, что их враг – маленькие бюджеты. Они мешают нашим кинематографистам создавать произведения, способные привлечь зрителя. Именно Фонд кино позволяет увеличить бюджеты картин мейджоров. Значит, по этой логике их фильмы получают заведомое конкурентное преимущество и имеют больше шансов на кассовый успех. А их создатели – мощные дополнительные шансы снова стать мейджорами.

За счет этого происходит серьезная концентрация государственных денег в руках небольшого количества компаний. Именно об этом говорил министр культуры на заседании в Сочи, но произошло это не только благодаря тем реформам, которые сегодня проводит Министерство культуры, а, скорее, за счет смысла концепции проведенных в российской киноиндустрии преобразований.

Эту проблему, возможно, решит включение в состав экспертного совета людей, не связанных друг с другом прямыми профессиональными связями, но одновременно разбирающихся в разных аспектах коммерческого продвижения контента, прежде всего тех, кто покупает кино, самостоятельных сайлз-агентов, байеров или комишн-эдиторов. Тем более что в профессиональном отношении состав совета слишком однороден – много продюсеров и всего один представитель телеканала. При этом очевидно, что в экспертный совет фонда входят едва ли не все главные люди российской киноиндустрии. Других столь статусных экспертов, правомочных оценивать фильмы, которые делают эти люди, найти будет сложно.

Питчинг

Идея проводить питчинги, то есть открытую защиту проектов, очевидно, и возникла, как возможность минимизировать любую нечестность и подсуживание «своим». Введение этой процедуры было инициировано самим Владимиром Мединским, оно стало самым нашумевшим изменением в системе распределения государственных денег. Одновременно питчинги перетянули на себя максимум внимания, отвлекая кинообщественность от более существенных вопросов. По сути, это нововведение заключалось в том, что к уже имеющемуся способу экспертной оценки добавилось публичное представление проекта, во время которого продюсеры и режиссеры, претендующие на господдержку, рассказывали и показывали то, что они либо уже сняли, либо еще только хотят снять.

Однако с этим тут же возникли проблемы. Ко времени проведения питчингов в министерстве проекты разных компаний находились на разных

стадиях готовности – какой-то проект уже был в постпродакшн, а какой-то только готовился. Соответственно, кто-то из продюсеров мог показать небольшой трейлер, а кто-то – только пересказать синопсис. Эта разница делала шансы продюсеров на получение денег не совсем равноценными – даже профессионалы не всегда способны разглядеть яркую идею, если она сформулирована в нескольких предложениях.

С открытостью тоже не все пошло гладко. Во время питчингов в Фонде кино в зал не пустили журналистов. Прессе предложили следить за церемонией через Интернет, но, по отзывам очевидцев, на практике сделать это было невозможно – качество трансляции не выдерживало никакой критики. Но это мелочи. Вопросы вызывает другая проблема. С одной стороны, нет ничего лучше стремления к практике открытости. Особенно в нашей стране, где работа государственных институций вообще не отличается прозрачностью, а уровень доверия к ним стремится к нулю. Ранее Министерство культуры не единожды ругали за келейность. На этом фоне идея Мединского провести публичные слушания теоретически должна была принести ему симпатии киносообщества. Остается только удивляться тому, что этого не произошло.

Хотя сама форма публичной защиты для нашей киноиндустрии не является новой. Питчинги проводят и на «Кинотавре», и в рамках Moscow Business Square – деловой площадки ММКФ, и много еще где, но в кинематографической среде широко распространено мнение, что питчинговать у нас практически не умеют. Выяснилось, что даже опытные, если не сказать маститые, режиссеры и продюсеры, не могут внятно рассказать про свой проект, – сказалось отсутствие у них опыта публичного поиска денег. Поневоле можно сделать вывод, что режиссер начинает понимать, что же он хочет сделать, только на этапе, когда надо просить средства на фильм.

Неготовность продюсеров к питчингам проявилась и в том, что их реакция на эту процедуру была неоднозначной. Продюсер Илья Бачурин идею питчингов похвалил: «Сам механизм их проведения дает возможность увидеть,

был ли со стороны экспертов какой-то сговор. И по результатам последних минкультовских и фондовских питчингов видно, что никакого сговора там не может быть физически». При этом есть одна проблема – «состав экспертного совета Минкульта, его компетентность». А вот по поводу экспертного совета Фонда кино вопросов нет: «Никому в голову не придет сказать, что, например, Анатолий Вадимович Максимов или Леонид Эмильевич Верещагин какие-то не такие эксперты».

Алексей Учитель считает, что надо учитывать заслуги режиссеров. «Если в Америке режиссер войдет хотя бы в номинацию «Оскара» или «Золотого глобуса», он может ни о чем больше не думать. А у нас известный режиссер должен каждый раз доказывать, что он не верблюд». Учитель предлагает ввести систему режиссерских рейтингов. Идею дифференцированно относиться к авторам высказывал и Сергей Сельянов. Андрею Сигле не понравилась сама процедура: «Решение принималось очень быстро, а вопросы экспертов были довольно формальными».

«Обратитесь в Министерство культуры. Там вам помогут»

Очевидно, что идея с питчингами хорошая, но основных проблем в распределении бюджетных денег она не решает. Первое, что поражает, когда начинаешь разбираться в этих вопросах: одни и те же фильмы получают деньги и в Фонде кино, и в Минкульте да еще и по нескольку раз.

Так, из тридцати проектов, допущенных до питчингов в Министерстве культуры в 2013 году, семь уже получали деньги от Фонда кино в 2012-м – как социально значимые. Это «Орлеан» (ООО «СТН-фильм») режиссера Андрея Прошкина, «Клавдия» (ООО «Амкарт») режиссера Александра Прошкина, «Послезавтра умирает вчера» (ООО «Каро Продакшн») Павла Санаева, «Встреча на Эльбе» (ООО «Мирабель») Андрея Мармонтова, «Челентано» (ООО «Киностудия «Сентябрь») режиссера Андрея Зайцева и «Левиафан» (ООО «Нон-стоп Продакшн») Андрея Звягинцева.

В результате деньги от Минкульта получили «Левиафан» и «Челентано».

Здесь нет нарушений. В 2013 году продюсерам разрешили одновременно брать деньги и в Фонде кино, и в Минкульте. И в фонде можно получить поддержку несколько раз. Правда, сейчас, если проекту выделили деньги в министерстве, в фонде он не может претендовать на получение средств на безвозвратной основе. Но если деньги в фонде взяты при той или иной форме возвратности, то можно взять и безвозвратные средства Минкульта. Необходимо только в заявке на получение поддержки указать, сколько уже было получено от Фонда кино или Министерства культуры. Экспертный совет оценит их «качество и определит проектный потенциал».

Во-первых, непонятно, сколько раз фильм может получать государственные средства в одной и той же институции. Во-вторых, налицо та самая концентрация, которая проявляется в отношении уже не только студий-мейджоров, но и менее крупных компаний.

Некоторые картины привлекают внимание особенно длительными связями с государством. Например, «Шпион» студии «ТРИТЭ». Картина получила деньги в числе других проектов студий-мейджоров в 2012 году. Напомним, что тогда продюсеры должны были возвращать только 5 процентов от своего дохода. При этом на сайте Минкульта удалось найти информацию о дополнительном соглашении к государственному контракту

о государственной финансовой поддержке производства национального кинофильма «Шпионский роман», которое было заключено с ООО «Студия «ТРИТЭ» Никиты Михалкова. Сам контракт был заключен 29 мая 2008 года (частичная поддержка), а дополнительное соглашение – 26 января 2012 года. Учитывая, что заявленный в 2012 году фильм «ТРИТЭ» «Шпион» был поставлен по мотивам книги Бориса Акунина «Шпионский роман», можно предположить, что это один и тот же фильм. Возникает вопрос: существует ли какой-то регламент количества возможных государственных дотаций, пусть даже и в разных формах?

Другой «чемпион» по долгим отношениям с государством – фильм Андрея Богатырева «Человек из Кариота», в прокате получивший название «Иуда». В 2010 году с представляющим его ООО «АБС» был заключен контракт о государственной финансовой поддержке производства национального кинофильма (частичная поддержка). В 2012 году с той же компанией Минкульт заключил дополнительное соглашение. Одновременно в том же году создатели картины получили деньги от Минкульта на ее завершение, а в 2013-м фильм был включен в приказ «О внесении изменений в План мероприятий по поддержке и развитию кинематографии 2013–2014 года», утвержденный приказом Министерства культуры РФ от 14 сентября 2012 года (№ 984). Внебюджетные источники составляли в этом проекте ноль рублей.

Официальные документы, в которых указываются те или иные факты финансирования, найти чрезвычайно трудно. Чего стоит один только сайт zakupki.gov.ru! В разделе «Приказы» по департаменту кинематографии на сайте министерства нет ни одного документа. Хотя планы развития кинематографа активно принимались и в предыдущие годы. С названием программ и схем, по которым выдаются деньги, тоже не все благополучно. Видимо, нет необходимости как-то урегулировать разные механизмы получения государственных денег, сделать их более гласными, прозрачными.

Информацию о плане, принципах его создания не удалось найти не только на сайте министерства, но и в профильных изданиях, тщательно отслеживающих любую информацию по финансированию кинематографа. Это тем более важно, что план достаточно объемен – в нем указывается 45 названий.

Интерес здесь вызывает «Код Дурова». Не только потому, что этот фильм-биографию, герой которого – знаковая персона эпохи нулевых, создатель сети «ВКонтакте» Павел Дуров, снимает один из ведущих отечественных продюсеров Александр Роднянский. Создающая картину компания «Нон-стоп Продакшн» получила в 2013 году деньги через Фонд кино на условиях стопроцентного возврата. Но при этом в конце 2013 года тот же проект дополнительно получил 21 миллион рублей и от Министерства культуры.

В том же плане можно найти фильмы, которые официально претендовали в прошлом году на получение господдержки в министерстве и даже были допущены до этапа питчингов, но не прошли их. Например, «Честное комсомольское» (ООО ТО «Кинопрограмма XXI век»), «Каинова печать» (ООО «Продюсерская компания Николая Расторгуева») или «Зеленая карета» (ООО «Пропеллер продакшн»). Эти фильмы, видимо, были включены в так называемый «План мероприятий по поддержке и развитию

кинематографии 2013–2014 года» в порядке компенсации и получили суммы от 7 до 8 миллионов рублей.

Дело тут не только в том, кто и сколько получает денег от государства. Понятно, что продюсеры используют любой источник финансирования, чтобы наполнить бюджет своей картины. Значение имеет то, что заявленное в 2013 году разделение сфер влияния между Министерством культуры и Фондом кино является условностью, к реальной жизни имеющей лишь опосредованное отношение. Фонд кино, как и раньше, занимается финансированием проектов компаний, не вошедших в число мейджоров. Раньше эти фильмы назывались «социально значимые», а теперь проходят в документах под определением «иные киноорганизации». И таких «иных» довольно много. На условность такого разделения косвенно указывает и ряд других фактов: суммы, выделяемые министерству и фонду в 2013 году (они не сильно отличаются друг от друга: 2,3 миллиарда Минкульту и 3 миллиарда Фонду кино) и фраза самого Мединского, сказанная им тогда же. По его словам, в 2014 году доля Фонда кино в общем объеме господдержки вырастет до 60 процентов, а его позиции за последний год только укрепились. На это указывает и тот не слишком обсуждаемый факт, что в начале 2014 года Госдума приняла поправку к Налоговому кодексу, по которой от налога на прибыль освобождается часть субсидий, которые кинокомпании возвращают в Фонд кино по итогам проката.

Помимо проблемы объема средств есть еще одна важная тема работы государственной системы финансирования: в какой срок продюсеры должны выпустить фильм, на который выделены бюджетные деньги. Опытные кинематографисты помнят времена, когда деньги, выдаваемые на производство картины, надо было «освоить» за полтора года. Сейчас с этим условием все не так ясно.

Указание точных сроков выхода картин, снятых при поддержке Фонда кино, можно обнаружить только в отношении фильмов, на которые государство в 2013 году возмещало расходы на условиях субсидирования процентных ставок по взятым в банках кредитам. Срок выхода таких проектов в прокат – 31 декабря 2014 года. Что же касается сроков при финансировании на условиях стопроцентного возврата или возврата средств с прибыли от реализации картин, то информацию об этом найти не удалось. Что касается Министерства культуры, то наибольшая ясность со сроками присутствует только в отношении фильмов, которые профинансированы в рамках открытых конкурсов – от 18 до 24 месяцев на производство картины и от пяти до семи месяцев на ее завершение.

В самом конце 2013 года в одном из публичных выступлений министр культуры заявил, что из распределенных Фондом кино в 2013 году средств «вернется в будущем 760 миллионов рублей. Из суммы, которая будет выделена фондом на производство фильмов в следующем году, – 1 миллиард 200 миллионов рублей. Это означает, что соответственно в 2016-м – начале 2017 года в Фонде кино будет вдвое больше средств, чем сейчас, и половина его бюджета составит не государственные ежегодные дотации, а возвратные средства».

Разумеется, где-то существует официальный документ, где более или менее конкретно говорится о сроках возврата государственных денег

в Фонд кино, то есть о том, когда продюсер должен выпустить в кинотеатры фильм, на который ему дали возвратные средства. Но найти этот документ на официальных ресурсах среди открытых для всеобщего доступа материалов не представляется возможным. Об этом не написано и ни в одном маломальски серьезном издании, пишущем о кино, что вполне симптоматично. Из средств массовой информации удалось узнать, что упомянутый фильм режиссера Андрея Прошкина «Орлеан», получивший деньги от Фонда кино в 2012 году как социально значимый, к июлю 2013 года не запущен в производство. Еще один фильм из того же списка – проект с интригующим названием «Космический Маугли» режиссера Алексея Федорченко, по информации на сайте компании «29 февраля», которая его производит, должен выйти в 2015 году. Снимается ли он сейчас, неизвестно. Выпуск фильма «Территория» режиссера Александра Мельника планировался в 2013 году, но так и не состоялся.

При этом ситуация с фильмом Николая Досталя «Монах и бес» сложилась совершенно по-другому. Создатели картины, которая получила деньги от Фонда кино в конце 2012 года, вернули государству 30 миллионов рублей, так как не смогли «найти частных инвесторов». В 2013-м этот проект опять претендовал на господдержку со стороны Фонда кино, но деньги было решено дать только на стадии монтажно-тонировочного периода. По словам режиссера, по договору фильм необходимо завершить к осени 2014 года. И это далеко не единичная ситуация – из тех получивших деньги в 2012 году девятнадцати социально значимых проектов, среди которых «Орлеан», «Территория», «Монах и бес» и другие, к февралю 2014-го в прокат вышли только «Вий 3D». Причем «Любовь с акцентом» Резо Гигинеишвили вышла в том же 2012 году – за два месяца до распоряжения о выделении ему денег. Фонд просто возместил затраты на производство.

Получить надежную информацию о состоянии проектов неоткуда. Многие компании, получившие деньги на социально значимые проекты, не имеют своих сайтов. Некоторые из них возникли недавно.

С картинами студий-мейджоров, получивших деньги из фонда в том же 2012 году, ситуация обстоит немного лучше: из сорока названий в прокат вышли тринадцать фильмов.

Сколько точно вешать в граммах

Разумеется, кому и сколько дали денег, – самый интересный вопрос во всей этой истории. Однако основная проблема изучения всех механизмов финансирования – это невозможность представить себе более или менее полную финансовую картину российского кинопроизводства.

Интересно, что в сложившейся сейчас системе наиболее доступной является информация о размере государственного финансирования и бюджетов по картинам, получившим деньги в результате победы в открытом конкурсе. Эта информация доступна на сайте zakupki.gov.ru. Работа с этим сайтом требует нечеловеческого напряжения ума и всех сил, но иногда приносит свои плоды. В частности, можно узнать, что ООО «ТВИНДИ» получило на завершение картины «На дне» 6,99 миллиона рублей при общей стоимости завершения фильма 24,98 миллиона. «МВ Синема» на фильм «Криминальный блюз для саксофона» – 6,99 миллиона рублей при общей стоимости 54 миллиона.

Обе государственные институции не могут выделять на производство картины или прокат более 70 процентов от сметной стоимости производства картины. Однако это намного больше предыдущих стандартов – при Толстикове Фонд кино давал лишь от 20 до 40 процентов от общего бюджета. В 2012 году по этому принципу Фонду кино было выделено всего 3,8 миллиарда рублей, из которых 2,245 миллиарда – на компании лидеры. Минкульт распределял тогда чуть больше миллиарда. Интересно, что именно профинансированные в том же 2012 году, но вышедшие в прокат в 2013-м фильмы – «ДухLess», «Легенда № 17», «Сталинград» и некоторые другие, – как раз создали в российском кино эффект движения. Относительно «Сталинграда», чей бюджет составил 30 миллионов долларов, известно, что от Фонда кино продюсеры картины получили треть всех денег. При этом сборы «Сталинграда» только по России и СНГ, по информации продюсеров, составили 51,6 миллиона долларов – без учета Украины и общемирового проката, которым занималась американская студия-мейджор Columbia Pictures. Однако вернуть фонду продюсеры «Сталинграда» должны всего 5 процентов бюджета.

В 2013 году Фонд кино получил меньше – 3 миллиарда рублей. Полтора миллиарда раздавались на безвозвратной основе. При этом узнать, сколько дали студиям, получавшим деньги через фонд, стало еще сложней – точные цифры Фонд кино не сообщает, ссылаясь на коммерческую тайну. Сами студии-мейджоры и подавно не готовы рассказывать, сколько средств они получили у государства. Удалось узнать только о проектах «Арт Пикчерс» «Баба Яга», «Вычислитель» и «Дауншифтер»: компания безвозвратно получила 60, 40 и 75 миллионов рублей соответственно. «Бармен» и «Рейтинг» – по 20 и 10 миллионов рублей. Их бюджеты неизвестны. Однако те бюджеты, которые известны, очевидно, подросли: проект компании «ПРОФИТ» «Ледокол» предполагает бюджет в 320 миллионов. «Солнечный удар» – 730 миллионов. «Матильда» Алексея Учителя – 450 миллионов.

«Левиафан» – 220 миллионов. Фондовский «Батальон смерти» Игоря Угольникова – 250 миллионов. Причем 120 миллионов уже внесено.

Настоящим гигантом даже на этом фоне выглядит проект «Викинг» – о крещении Руси, – уже четыре года разрабатываемый «Дирекцией кино». Его общий бюджет – 900 миллионов рублей, причем 300 миллионов компания надеется получить у студии Columbia Pictures. «Викинг» уже второй год получает финансирование Фонда кино, причем в 2013 году получил деньги по всем трем категориям, в которых фонд давал деньги студиям-мейджорам: на невозвратном принципе, на принципе стопроцентного возврата и при возврате с прибыли. Можно только гадать, когда картина будет готова, особенно если учитывать тот факт, что в начале 2014 года съемочная группа была отпущена в неоплачиваемый отпуск.

Интерес исследователя вызывает соотношение между бюджетами картин и теми суммами, которые их создатели хотели получить у государства. Казалось бы, доля государственных средств в редких случаях составляет в бюджетах этих фильмов 50 процентов. А их продюсеры выпускают успешные в коммерческом отношении фильмы. При коммерческом успехе любого масштаба они из года в год претендуют на бюджетную помощь и получают ее. Характерный пример – франшиза «Елки». Третья часть этой новогодней эпопеи финансировалась Фондом кино в 2013 году и оказалась очень успешной – только в минувшем декабре заработала в театральном прокате 1,049 миллиарда рублей (данные на 8 января). Бокс-офис первых «Елок» составил 700,9 миллиона рублей, а вторых – 836,6 миллиона. В 2013 году «Елки-3» получили финансирование при условии стопроцентного возврата. Однако следующая часть франшизы – «Елки-1914» – уже финансируется на безвозвратной основе. Еще одна успешная картина этой же компании, вышедшая в 2013 году, – свадебная комедия «Горько!», получившая в 2013 году деньги фонда. При бюджете в 45 миллионов рублей она заработала в прокате 809,5 миллиона. Характерно, что продюсеры получили помощь фонда еще и на прокат этой суперкоммерческой ленты.

Так что деньги в российской киноиндустрии есть. Один из наших собеседников на условиях анонимности подтвердил этот тезис, заявив, что главная проблема сегодня – малое количество профессионалов. А продюсер Сергей Жигунов честно сказал, что в его проектах государственные средства составляют менее 10 процентов, но это все равно деньги.

Совершенно очевидно, что российские продюсеры никогда добровольно не откажутся от государственных, тем более безвозвратных денег. Они абсолютно убеждены, что без господдержки большая часть нашей кинопромышленности исчезнет. Да и все развитые страны оказывают помощь национальному кинематографу. Правда, к реформам, проводимым в последние два года, это не имеет отношения. ◆

Елизавета Симбирская

И ВОЛКИ НЕ СЫТЫ, И ОВЦЫ НЕ ЦЕЛЫ

С 2000 года объем государственного финансирования отечественной кинематографии увеличился в 12,5 раза, а спрос на российское кино, по данным исследовательской компании Movie Research, упал с 29,5 процента в 2005 году до 13,8 процента в 2012 году, но затем поднялся до 17,8 – в 2013-м. Киностатистика за последние три года, стенограммы многочисленных «круглых столов» и заседаний по вопросам кинематографии свидетельствуют, что в индустрии сегодня нет единого мнения о том, как вернуть интерес зрителя к отечественному кино. Проблем много, но с чего начать их решение, не знает никто. Государство вкладывает деньги в отрасль в надежде получить положительный результат – рост посещаемости. Но он оказывается прямо противоположным: финал 2012 года ознаменовался приростом кассовых сборов на 15,1 процента исключительно за счет повышения цены билета. Средняя его цена в июле 2013 года составила 233 рубля. Цены, по результатам анализа Movie Research, отпугивают зрителей, кинотеатры теряют своего клиента, а отечественное кино вследствие своей относительно небольшой доли в прокате теряет его с еще большей скоростью.

На фоне падения популярности отечественного кино растет другой показатель – число кинокомпаний и продюсеров, претендующих на государственные дотации для производства или проката своих картин. Если в 2011 году было всего семь компаний-мейджоров, то к концу 2013 года их число возросло до тринадцати. К ним следует прибавить «иные организации кинематографии», не являющиеся лидерами производства, но претендующие тем не менее на более скромную государственную поддержку. В октябре прошлого года большинство претендентов получили государственные субсидии – на безвозмездной основе. Чтобы понять принцип, по которому продюсеры не должны возвращать деньги, приходится стать на позицию государства и начать воспринимать кино не как бизнес, тем более не как вид художественной культуры, но как агитационно-пропагандистские инструменты.

«Легенда № 17», режиссер Николай Лебедев

К Олимпиаде в Сочи кинокомпания Enjoy Movies, попавшая в 2013 году в список мейджоров, сняла фильм «Чемпионы» – сборник новелл о реальных российских олимпиониках. Картина отвечает не только пониманию задач национального кино министром культуры Владимиром Мединским, который 24 мая 2013 года на совещании у президента по вопросам кинематографии сказал: «Мы будем делать всё зависящее, чтобы появлялось больше таких фильмов, после которых хочется жить... После премьеры «Легенды № 17» мой сын – малолетний школьник – сказал: «Папа, отведи меня заниматься хоккеем». Значит, это было правильное кино».

«Чемпионы» соответствуют зрительскому запросу. Статистика 2013 года свидетельствует, что спортивная драма «Легенда № 17» Николая Лебедева имеет все шансы наряду со «Сталинградом» Федора Бондарчука стать самым кассовым фильмом года. «Чемпионы» продолжают тематику не только больших государственных побед, но и личностных побед, что, по киностатистике, наиболее интересно сегодняшнему зрителю. (Самыми кассовыми драмами 2011–2013 годов стали те, в которых побеждал не коллективный герой, а индивидуальный, сражающийся с локальными врагами и зачастую с самим собой.)

Компании Enjoy Movies на безвозмездной основе были выделены средства на производство фильма национально-патриотического характера. Можно утверждать, что Министерство культуры и Фонд кино искусственно разделяют кассово успешное и национально-патриотическое кино. «Сейчас Фонд кино выделяет деньги на крупные фильмы компаниям-лидерам на безвозмездной основе, а также на возмездной основе на съемки коммерческого кино; скажем так: на поддержку киноотрасли», – сказал Владимир Мединский на том же совещании у президента. Причиной такого разделения может быть неуверенность государства в том, что национально-патриотическое кино все-таки способно окупиться в прокате. Статистика последних лет свидетельствует именно об этом.

За время существования Фонда кино с его помощью было создано немало фильмов, не снискавших успеха у зрителей и – как результат – не принесших

прибыли. Многие из них были связаны с военной тематикой. В уставе фонда не сказано, что национальное кино – это обязательно кино о войне, но именно так его трактовали на протяжении последних трех лет продюсеры и режиссеры: «Брестская крепость» (режиссер Александр Котт) с бюджетом 253 миллиона рублей и сборами 136 миллионов рублей, «Утомленные солнцем–2: Цитадель» (режиссер Никита Михалков), «Калачи» (режиссер Нурбек Эген), «1812: Уланская баллада» (режиссер Олег Фесенко), «Шпион» (режиссер Алексей Андрианов), «Август. Восьмого» (режиссер Джаник Фазиев), «Матч» (режиссер Андрей Малюков), «Белый тигр» (режиссер Карен Шахназаров), «Тихая застава» (режиссер Сергей Маховиков). Есть все основания полагать, что именно эти фильмы сильно подорвали интерес зрителей к отечественному кинематографу.

На фоне зрительского пренебрежения к столь желанному для государства патриотическому кино начали приобретать популярность картины для семейного просмотра – например, уже упомянутая «Легенда № 17». Но пионером жанра стал фильм Петра Буслова «Высоцкий. Спасибо, что живой», затем появился «ДухLess» Романа Прыгунова. Много лет остается в топе пяти самых прибыльных проектов за год мультипликационная продукция компании «СТВ» Сергея Сельянова. Особой популярностью у зрителей пользуются комедии, часто вне зависимости от вложенных средств и даже качества исполнения. Это говорит о дефиците проектов этого жанра. Получается, что государственный заказ и зрительские симпатии на национальную кинопродукцию в 2010–2012 годах сильно разнились, хотя в 2013 году в список национальных лидеров попали как раз «правильные» – «Сталинград» и «Легенда № 17».

Приняв во внимание очевидный факт далеко не всегда эффективной траты государственных денег, чиновники стали смотреть на понятие «патриотическое кино» значительно шире. В начале 2013 года появился список тем, соответствие которым призвано быть приоритетным при распределении государственных субсидий. Если просто читать их подряд, то возникает забытое чувство, что они словно высыпались из старого шкафа, наполнив пространство запахом нафталина: «К 400-летию дома Романовых», «К 700-летию Сергия Радонежского», «Лирическая комедия о подвиге простых людей», «Социальная драма о взаимоотношениях отцов и детей». Во всех смыслах плач по ушедшему времени. И тем не менее надо разобраться, что в них является отталкивающим. Ведь не тема же сама по себе, на любую можно снять прекрасный фильм. Самое досадное – сама цель создания такого списка, для чего и кем он был придуман. На том же заседании у президента 24 мая Владимир Мединский сказал: «Эти темы были отобраны не произвольно, были проведены соответствующие опросы общественного мнения, что хотят видеть люди».

Люди, конечно же, хотят видеть хорошее кино. Это доказывается миллионными сборами в отечественном прокате блокбастеров, мультфильмов, приключенческих драм, мелодрам и комедий производства всех стран. Темы для кино рождает сама жизнь, талант сценариста и режиссера, проницательность продюсера, а вовсе не опрос населения. Поэтому единственное практическое назначение подобных списков с приоритетной тематикой – уже изначально поставить профессиональных продюсеров и режиссеров в зависимое от господдержки положение. Цель такого замысла одна – государство стремится контролировать как процесс создания, так и результат проекта. В сентябре 2012 года, а затем в мае 2013 года министр культуры без стеснения сказал:

«Государство должно иметь право определять тематику и тональность каждого фильма, на который тратит деньги, и оставлять права на сценарий за собой». Иными словами, за свои деньги мы хотим получать именно нужное нам кино.

Вместе с тем государственные деньги – не личные средства министра культуры, не средства соответствующего госоргана или ведомства, это деньги налогоплательщиков, в том числе будущих зрителей. Как показал простейший анализ, зрительские и государственные представления о нужном кино зачастую расходятся. Заявление министра культуры не только возвращает страну к советскому пониманию социального заказа, но и дискредитирует ключевое понятие для современной системы рыночной кинематографии – профессию продюсера.

Практически все продюсеры, главы компаний-лидеров, работают в индустрии больше двадцати лет. Есть основания считать, что в заветный список они попали не случайно, а именно потому, что имеют статус профессионалов своего дела. В теории государственные деньги распределяются между теми продюсерами, чьи знания и опыт позволяют им создавать не только кассово успешные, но и содержательно качественные фильмы, чего требует не только зритель, но и президент страны (все на том же майском совещании в Сочи в 2013 году). На практике оказывается, что продюсер не знает, какой фильм ему снимать, но Министерство культуры и попечительский совет Фонда кино, большинство в котором составляют чиновники, лучше проживших всю жизнь в кино профессионалов осведомлены в этом вопросе. Иными словами, государство считает продюсеров, обращающихся за деньгами государственной поддержки, недостаточно компетентными.

Еще в начале минувшего года РИА «Новости» организовало «круглый стол» на тему: «Итоги господдержки кино в 2012 году». Ныне бывший исполнительный директор Фонда кино Сергей Толстиков напоминал, что роль фонда заключалась в создании авторитетной структуры, не являющейся органом государственной власти, чьей задачей был бы контроль за получателями денежных средств. Фонд должен был: «упразднить один из наиболее одиозных рудиментов советской системы управления культурой, когда бюрократия управляет не только экономикой творческих процессов, что происходит, например, при финансировании государственных театров, но и, по сути, является генеральным продюсером снятого на бюджетные деньги фильма».

Отличная идея не прижилась, но трансформировалась в противоположную. Вместо того чтобы оценивать фильмы по их декларируемому экономическому результату, теперь их в первую очередь оценивают по смысловой и этической составляющей. В том числе и об этом в интервью телеканалу «Дождь» рассказал новый исполнительный директор Фонда кино Антон Малышев: «Есть много способов завернуть фильм, не говоря напрямую, что фильм идеологически неверный, или ориентация героя неправильна, или образ Пушкина трактуется неправильно. Лучше говорить, пользуясь бизнес-терминологией, «нет западной звезды», «нет определенности с порядком финансирования». Всегда можно идеологические мотивы прикрыть, скажем, бизнес-мотивами». Но три эти стратегии – увеличение сборов, достижение художественного качества и идеологической лояльности – часто не совпадают одна с другой.

В завершившемся году двадцать шесть фильмов из основного списка студий-лидеров получили поддержку от Фонда кино. Синопсисы картин подозрительно соответствуют приоритетным темам, которые в феврале 2013 года

«Географ глобус пропил», режиссер Александр Велединский

озвучило Министерство культуры. Тема: «Биографический фильм о современной истории успеха». Кинокомпания «Нон-стоп Продакшн» получила средства на производство фильма «Код Дурова» по одноименной книге (он же может подойти под тему «Экранизация современного литературного произведения»). Тема: «К 400-летию дома Романовых». Кинокомпания «Рок» запускает фильм «Матильда» про гениальную российскую балерину начала XX века Матильду Кшесинскую, известную своими интимными отношениями с членами царской семьи. Тема: «Экранизация отечественной классики». Кинокомпания «ТРИТЭ» выпускает фильм «Солнечный удар», в основу которого легли «Солнечный удар» и «Окаянные дни» Ивана Бунина. Сопоставление вовсе не говорит о том, что эти проекты, уже осуществленные или еще готовящиеся к запуску, плохи или некачественны. Речь лишь о том, что фильмы, проходящие через жернова Фонда кино, предварительно получили одобрение высших чиновников Министерства культуры.

С 2014 года заявки на госфинансирование компаний-лидеров должны пройти экспертный совет, затем быть согласованы в Минкультуры и уже только после этого поступить на окончательное утверждение в попечительский совет Фонда кино. Таким образом, создается ситуация социалистического времени: продюсеры призваны не прислушиваться к запросу зрителей и не формируют спрос самостоятельно, а пытаются соответствовать вкусам чиновников, раздающих деньги. Страна вернулась во времена управления кинематографом Госкино СССР.

Приоритетом политики Фонда кино на 2013–2014 годы стало повышение спроса на отечественный кинематограф и увеличение доли российского кино на рынке. Экспертное мнение по этому вопросу представил Олег Иванов, руководитель исследовательской компании Movie Research: «Как увеличить долю российского кино в годовых прокатных сборах? Первое, что необходимо сделать, – увеличить количество российских картин, на которые продаются полтора-два миллиона билетов, до двадцати в год. Для этого нужно, чтобы общий объем отечественного производства вырос как минимум в два раза:

мы должны производить не семьдесят картин, а сто сорок и больше. Это нереально сделать за те же самые государственные деньги и те же самые частные деньги, которые ныне существуют в нашей киноиндустрии. Поэтому необходимо на три миллиарда рублей господдержки, которые сегодня выделяются на коммерческое кино, привлекать еще столько же по схеме частного возвратного финансирования».

Олегу Иванову можно возразить. Куда более правильная и эффективная стратегия – не количество дорогущих фильмов увеличить в два раза, а потребительское качество уже снимаемых восьмидесяти. В частности, снимать не три-пять, а двадцать пять – тридцать картин так называемого мейнстрима. Министр культуры Владимир Мединский на совещании у президента предлагает иначе решать проблему популярности российского кинематографа: «При этом считаем абсолютно важным, чтобы деньги не размазывались тонким слоем по тарелочке, не раздавались «всем сестрам по серьгам», потому что такая практика тоже была: когда финансируется огромное количество фильмов, всем выдается по 30 миллионов рублей. До зрителя это не доходит. По большому счету в идеале было бы производить помимо авторского, дебютного, фестивального кино шесть–восемь больших картин, кассовых блокбастеров, которые посмотрели бы все, кто ходит в кино. И такие фильмы могли бы быть и успешными, и окупаемыми».

Именно так сейчас и происходит. Доля отечественного кино за год высчитывается по одному-двум, максимум нескольким крупным проектам, собравшим большую кассу. Все остальные фильмы, выходящие в течение года, остаются за пределами оценок экспертов. Вскользь министр культуры упоминает ту самую функцию, которую и должен был выполнять Фонд кино, когда он создавался: следить, чтобы все проекты, на которые были выданы даже 30 миллионов рублей, в конечном счете дошли до зрителя и были бы надлежащего качества. У нас же не менее двадцати проектов вообще не доходят до театрального проката или имеют несколько декларативных сеансов.

Можно сменить направление инвестиций с военно-патриотического фильма на спортивно-патриотический фильм, можно вливать бесконечное количество средств в индустрию, можно каждый год менять систему и логику финансирования, но все это не будет иметь результата, если относиться к киноиндустрии как к машине госпропаганды, а не как к бизнесу и не как к искусству. Эта сверхсложная и сверхрискованная система не работает, как в поговорке «И волки сыты, и овцы целы», придется выбрать что-то одно. И выбор этот лежит не только на плечах нынешних администраторов государства, но и всех тех, кто создает и смотрит произведения «важнейшего из искусств». ◆

Ник Холдсуорт

ФИНАНСОВЫЙ УДАР: РАУНД ВТОРОЙ

Отношения между российскими и немецкими инвесторами в киноиндустрии приобрели плохой оборот. После целой серии политически мотивированных решений со стороны России, обрушивавшихся на Германию в течение одного года, страна, которая, как показывает история, была одним из наиболее активных союзников российского кинопроизводства, потеряла интерес к непредсказуемым переменам политики своего партнера в этой области художественной культуры.

Формальное закрытие в середине декабря прошлого года Немецко-российского фонда поддержки проектов совместного производства – учреждения, просуществовавшего полтора года, благодаря которому были реализованы десятки различных проектов, – сигнализировало о конце сотрудничества в создании фильмов. В числе игровых и документальных картин, получивших от ежегодных инвестиций субсидии в размере 205 тысяч долларов, были «Байконур» Вейта Хелмера, «Стокгольмский синдром» Алексея Учителя, «Генерал» Бакура Бакурадзе и «Девушка и смерть» Йоса Стеллинга (копродукция России, Германии и Голландии).

Анонсируя надвигающееся закрытие Фонда развития, представители немецкой FFA и крупнейшие региональные фонды – Берлин-Бабельсберг и MDM (Лейпциг), самые активные партнеры копродукций с Россией, заявили: «Причина закрытия фонда – реорганизация российской политики в этой сфере, кадровые изменения и прекращение активности со стороны России. Мы сожалеем об этом факте, поскольку совместный Фонд развития только начал приносить продуктивные результаты, способствовал росту производства и привлекал партнеров с обеих сторон».

Решение было вынужденной мерой, обусловленной препятствиями смены приоритетов в области художественной культуры после того, как главная финансирующая кино государственная структура в России – Фонд кино – перешел под эгиду федерального министра культуры Владимира Мединского.

Функции Фонда кино были сведены к выделению средств в соответствии с повесткой дня министерства. Когда была уволена директор по международным связям Елена Романова, зарубежные партнеры-соинвесторы остались без ясно очерченных ориентиров по контактам, связанным с координацией их проектов. В дальнейшем был инициирован ряд новых препятствий для иностранных продюсеров, желающих получить государственное финансирование, ключевым из которых стал питчинг. Этот прозрачный и демократичный по своей идее процесс на самом деле происходит в тесных комнатах, которые не могут вместить экспертов, обладающих правом дать проекту зеленый свет или наложить на него вето.

Смертельный в определенном смысле удар по германо-российским отношениям был нанесен в июле прошлого года, когда Мединский выступил против поддержки фильма «Милый Ханс, дорогой Петр» Александра Миндадзе. В основу этой истории положены реальные события: двое мужчин, русский и немец, добиваются любви одной женщины в период, когда сталинский Советский Союз имел тесные связи с нацистской Германией.

Проект, копродуцированный с немецкой стороны Хайно Деккертом, выиграл на сессии питчинга подавляющую поддержку членов экспертного совета, проголосовавших за финансирование российской части его бюджета. Но Мединский аннулировал это решение на том основании, что фильм «исторически неточен». Он утверждал, что в 1940 году в СССР было очень мало немцев, и возразил против представления событий в фильме как противоречащих официальной трактовке принесенных Россией жертв и ее борьбы против фашизма.

После многомесячных переговоров был достигнут компромисс и принято решение о финансировании этого проекта при условии, что режиссер внесет существенные поправки в исторический контекст фильма. Германская сторона была огорчена этим решением, но работа над фильмом все-таки продолжается. Режиссер Миндадзе, чей сценарий, по словам Деккерта, «скорее универсальная история любви, чем политическая драма», говорит о том, что намерен сохранить ее суть, несмотря на оказываемое давление. Он также надеется на то, что к моменту начала съемок в культурной политике России наступит оттепель, которая позволит ему вернуться к изначальному замыслу.

Однако урон, нанесенный в последнее время немецко-российским отношениям в этой области, вряд ли будет легко восполним. Симона Бауман, лейпцигский продюсер, представляющая в России компанию German Films, говорит об охлаждении отношений. «Национальный фонд и крупные региональные фонды в будущем все-таки будут поддерживать немецко-российскую копродукцию высокого художественного уровня, – считает она, – но только в случае очевидной и значительной заинтересованности с российской стороны». Судьба Российско-германской киноакадемии – организации, которая поддерживает образование и профессиональное развитие и была учреждена еще до того, как прекратил свое существование фонд, добавила Симона Бауман, также находится в подвешенном состоянии, она будет решаться на двусторонних встречах во время Берлинского кинофестиваля.

Действия последнего времени свели на нет занявшую годы работу по достижению взаимного доверия и сотрудничества, продолжает Симона Бауман: «С точки зрения немецкой стороны, после десяти лет переговоров и получения реальных результатов оказалось так просто все прекратить, без всяких

Берлин. Бранденбургские ворота

консультаций, без разговоров... это ведет к неизбежной гибели фонда. В этих условиях почти невозможно верить в долгосрочное партнерство наших кинематографистов».

Российская сторона в свою очередь не согласна с тем, что произошел сдвиг в политике исключительно в пользу создания отечественного продукта, и утверждает, что до сих пор открыта для бизнеса с зарубежными компаниями.

В начале января министр Владимир Мединский объявил, что в 2014 году международное сотрудничество возобновится в полном объеме. Российский Фонд кино вновь будет уполномочен курировать сотрудничество с зарубежными странами и продвигать российское кино по всему миру. По его словам, фонду предоставлена полная свобода в осуществлении международной деятельности. Он также добавил, что теперь именно у фонда имеется больше ресурсов для проведения этой работы, чем у Министерства культуры.

Как бы ни обернулось дело в будущем, на сегодняшний момент резкое похолодание вряд ли обнаруживает признаки потепления. Симона Бауман предсказывает, что количество копродукций упадет до одного-двух названий в год: «Без равноправного партнерства, означающего, что обе стороны вкладывают средства в проекты, это тупик. Тем не менее Германия открыта для сотрудничества, и теперь все зависит от российской стороны». ✦

The Hollywood Reporter. The Berlin daily. Day 3. Feb. 8, 2014

Перевод с английского Н.Цыркун

Berlinale
Berlinale Palast
THEATER AM POTSDAMER PLATZ

Нина Цыркун

В ЖАНРОВОЙ УПАКОВКЕ

Берлин-2014

Одно из первых впечатлений от 64-го Берлинского кинофестиваля – заметный крен в сторону немецкого кино. Семьдесят два фильма представила в этом году Германия в программах Берлинале, в том числе в рамках отдельной национальной секции. В самом факте нельзя не видеть определенный протекционизм, стремление привлечь зарубежных партнеров к копродукции, прежде всего на студии Babelsberg; но нельзя не заметить и то, что в этом перекосе отразилась реальная ситуация с кинопроизводством: за год оно в Германии скакнуло на 8 процентов и теперь в домашнем прокате занимает почти треть всего экранного продукта. Однако вместе с тем в этот же период снизилось число проданных кинотеатральных билетов: зрители предпочитают смотреть фильмы в Интернете, с помощью мобильных гаджетов – это проще и дешевле. По-видимому, и этот фактор сыграл свою роль в том, что фестиваль расширил зону охвата: в отличие от Каннского или Венецианского, Берлинский распахнул двери перед широкой аудиторией, и она с готовностью откликнулась – доказательством тому были огромные очереди в кассы кинотеатров. Благодаря этой политике и фестиваль поправит свои материальные дела, и родному кинопроцессу поможет.

В конкурсе значилось двадцать фильмов-премьер из самых разных стран – от Алжира до Японии. Хотя теперь вообще довольно трудно определить национальную принадлежность той или иной картины; формально считают по проценту продюсерского участия – чьих денег больше, по той стране фильм и проходит. Но точный подсчет не так уж просто сделать: фестивальный контент в огромной своей части – копродукция, и, например, участие немецких денег замечено чуть ли не в половине конкурсных фильмов. Уже стало традицией награждение «Медведем» контрибьютора страны-хозяйки, и нынешний год не стал исключением: не самый главный, но престижный приз за лучший сценарий получил «Крестный путь» (Kreuzweg) Дитриха Брюггеманна. А в остальном в жюри каждый, как почти всегда бывает, старался за себя.

В этом году судейскую коллегию возглавил американский независимый продюсер и сценарист Джеймс Шамус, в состав жюри вошли также его соотечественницы Грета «Милая Фрэнсис» Гервиг и продюсер Барбара Брокколи, так что американский режиссер Уэс Андерсон не остался без наград – его «Отель «Гранд Будапешт» (The Grand Budapest Hotel) удостоился Гран-при («Серебряного медведя»), причем свою долю славы получила здесь и Германия – картина снята почти целиком на немецкие деньги (с привлечением британских) на Studio Babelsberg.

Этот выбор наверняка совпал и с интересами дважды оскароносца немецкого актера Кристофа Вальца, успешно работающего в Америке. Вышел в лауреаты и Ричард Линклейтер – он получил «Серебряного медведя» как лучший режиссер за свой фильм «Отрочество» (Boyhood). Мишель Гондри может гордиться поддержавшим национальный престиж «Серебряным медведем» (призом Альфреда Бауэра) за «фильм, открывающий новые перспективы» – «Любить, пить и петь» (Aimer, boire et chanter) Алена Рене.

Справедлив ли этот расклад? Вполне: общий фон конкурсной программы выдался на редкость тусклым, и эти четыре фильма, безусловно, можно назвать лучшими и самыми яркими. Чего, пожалуй, не скажешь в отношении неумеренной щедрости жюри, проявленной по отношению к китайским фильмам: «Черный уголь, тонкий лед» (Bai ri yan huo) Дяо Инаня получил самый главный приз, а Ляо Фань, исполнитель главной роли в нем, – «Серебряного медведя». Эта детективно-полицейская история, снятая в стиле, который можно сюжетно обозначить как клишированный псевдонуар со стереотипными персонажами (сильно пьющим бывшим полицейским и роковой красавицей), синтезированный с визуальным наследием Вонг Карвая, подкупила жюри, скорее всего, неожиданным настроением меланхоличной тоски, которая в коллективном западном сознании не связывается с репортажами о бодром экономическом развитии континентального Китая. Помимо «Золотого медведя» за это вряд ли заслуживающее столь высокой оценки произведение оператору Цзянь Цзэну вручили «Серебряного медведя» «за выдающийся художественный вклад», усмотренный жюри в картине «Массаж вслепую» (Tui na, китайско-французское производство). Смотреть этот фильм было, мягко говоря, некомфортно. Наблюдая жизнь замкнутой общины незрячих, как будто не подозревающих о том, что находятся под прицелом камеры, зритель ощущает себя циничным вуайером, а фильм вместо намеренного сочувствия вызывает реакцию отторжения из-за неловкости ситуации. Иначе, как авторитетом члена жюри Тони Люн Чу Вая, фаворита Вонг Карвая, и особыми (творческими) отношениями президента жюри с китайским кино (он автор сценариев и продюсер нескольких фильмов уроженца Тайваня Энга Ли), этот выбор, пожалуй, не объяснишь.

Отражает ли лауреатский список возникновение новых трендов в искусстве кино? Вряд ли. Скорее, здесь зафиксирована верность авторам, давно уже включенным в постоянный берлинский контингент, а те со своей стороны действительно представили на суд жюри если не самые лучшие в своей карьере фильмы, то уж, по меньшей мере, очень достойные.

Уэс Андерсон с его узнаваемой причудливостью визуального стиля и эксцентричностью персонажей если чем и удивляет в своем новом коллаже-гротеске «Отель «Гранд Будапешт», то концентрацией фирменных приемов, особенно насыщенностью глубокого кадра деталями, монтажом статичных

«Любить, пить и петь», режиссер Ален Рене

и динамичных планов, панорамной съемкой, сменой угла съемки – с «птичьего полета» до фронтальных «картин», запечатлевших прекрасное время Европы между двумя войнами. Как автор сценария Андерсон использует отель как метафору Вавилона, где легко перемешиваются люди разных стран, состояний и возрастов, а простой консьерж, правда, с обаянием Рейфа Файнса, может оказаться любовником богатой престарелой матроны и получить за услуги ценную картину. Но счастье в этой стране чудес изменчиво, и счастливчику Густаву придется поплатиться за удачу. Отель, как и композицию всего фильма, строящуюся на флэшбэках временных пластов (30-е – 60-е – 80-е), можно сравнить и с гигантским многослойным тортом, которые с таким искусством пекут в кондитерской Менделя. И поскольку основное действие происходит в 1932 году, нельзя не думать, сколько осталось этому бедному Менделю…

Режиссер на все сто процентов использовал огромное пространство отеля (бывшего универмага на границе Польши и Германии, ныне предназначенного на слом, который, собственно, и заронил в нем идею фильма) и возможности своих любимых актеров, в том числе Билла Мюррея, Оуэна Уилсона и Тилды Суинтон. Актриса не возражала, чтобы ее состарили лет на сорок. В дивных туалетах стиля ар деко она выглядит ожившей моделью Альфонса Мухи, превратившейся из очаровательной дамы в раскрашенную, как кукла, старуху – как будто это само время демонстрирует нам, как оно готово преобразиться таким фатально печальным образом. Андерсон говорит, что вдохновлялся новеллами Стефана Цвейга, но на ум прежде всего приходят ироничные фильмы Эрнста Любича с его выдуманной центральноевропейской страной, которая здесь получает название Зубровка, подобно любителю поэзии консьержу Густаву, оставшейся в ностальгической памяти дивным сном, «искоркой света в варварской скотобойне, которую мы называем миром людей», как дважды повторяется в фильме.

Эта фигура речи материализуется в фильме, удостоившемся, к сожалению многих критиков, только специального упоминания экуменического жюри, – «71-й» режиссера-дебютанта Янна Деманжа. Исторический

«71-й», режиссер Янн Деманж

фон картины – события начала 1970-х в Белфасте (Северная Ирландия). Столкновение мятежных католиков и лоялистов-протестантов вызвало вмешательство властей, пославших на погашение конфликта военных, среди которых оказался рекрут-новобранец Гэри Хук. Его глазами и увидены эти кровавые братоубийственные события. Он не только их свидетель, но и невольный участник. Гэри попадает в самую гущу схваток, где уже не понять, кто против кого воюет, кто кого предает, кто враг и кто жертва. Став свидетелем гибели товарища, Гэри, которому чудом удалось убежать из цепких объятий толпы, пытается вернуться на базу, плутая в лабиринтах чужого враждебного города, где мирные дома превратились в смертельные ловушки, а из-за любого угла может вылететь бутылка с «коктейлем Молотова». Скитания раненого солдата превращаются в полную опасностей одиссею или роман большой дороги со множеством нечаянных и непредсказуемых встреч. В этой физически тяжелой и психологически сложной роли снялся молодой и очень многообещающий актер Джек О'Коннел. А сами события давних лет оказались необычайно актуальными. Когда смотришь этот фильм, где тебя не стараются склонить ни на ту, ни на другую сторону, невольно думаешь о том, что происходит сегодня в Египте, Таиланде или Украине. Авторы фильма не вдаются в запутанные межнациональные отношения, вызвавшие раскол в стране, показывают, как сама по себе, повинуясь лишь собственной и неподвластной человеку логике, раскручивается пружина войны, не разбирая ни правых, ни виноватых, ни молодых, ни старых, ни мужчин, ни женщин, пробуждая в них архаичную ненависть и бессмысленную кровожадность. Достаточно одной умышленной или нечаянной провокации, и обезумевшая толпа, не слушая голос разума или милосердия, готова растерзать всякого, кто попадет в ее окружение.

Ручная камера Тэта Рэдклиффа виртуозно лавирует в этой толпе, создавая впечатление документальной съемки и одновременно эффект сюрреальности происходящего, передавая ощущение ужаса и бессилия человека, попавшего в ночной кошмар, которым оказался «мир людей». На мой взгляд, именно этот оператор заслуживал приза «За художественный вклад».

А если уж награждать кино в жанровой упаковке, то нельзя было найти лучшего кандидата, чем «В порядке исчезновения» (Kraftidioten) Ханса Петтера Муланна. Сербский «крестный отец» (Бруно Ганц), обосновавшись со своей «семьей» в Норвегии, никак не может привыкнуть к местным порядкам, а коренные жители косо смотрят вслед странным пришельцам. Зато другой иммигрант, датчанин Нильс (Стеллан Скарсгорд), честно трудясь на своей гигантской снегоуборочной машине, вошел в новые обстоятельства как нож в масло и даже удостоился звания «Человек года». Но так случилось, что оба они потеряли своих сыновей, столкнувшихся с международной наркосетью; каждый по-своему решил отомстить наследному наркобоссу, но, чтобы добраться до него, приходится ликвидировать длинную цепочку из его окружения. Никого из этих мерзавцев не жаль, и очередной католический или православный крест или звезда Давида на черном экране в знак того, что вот еще один отошел в мир иной, вызывает в зале гомерический хохот – и уж особенно когда после окончательного расчета кресты заполняют весь кадр.

«Мой фильм – о том, как отчаяние приводит человека к утрате человеческого, о том, как стремление отомстить выливается в кровавую бойню и каждая смерть тянет за собой новую», – сказал на пресс-конференции Муланн. Звучит как типовое авторское послание, на такой сюжет можно было бы снять мрачнейшую драму, но режиссер пошел другим путем: доведя количество жертв и обстоятельства их гибели до абсурда, превратил свое кино в черную комедию или комический триллер. Носитель нордического характера, Нильс внешне невозмутим и как будто лишен всяческих характерных черт; этого «короля» играет «свита» – обитатели норвежской глубинки, представители разных народов, от китайцев до финнов, эксцентричные и непредсказуемые. А Нильс прет вперед, как его сорокатонный снегоплуг, расчищая путь и громоздя по сторонам снежные могильники.

Говоря о своем фильме, Муланн упомянул, что такие сдвиги в сознании, как у Нильса, происходят с солдатами, вернувшимися с войны. Но австрийская актриса и сценарист Фео Аладаг в режиссерском дебюте «Между мирами» (Zwischen Welten) утверждает, что бывает наоборот: и война способна разбудить в человеке человека. Беда, правда, в том, что человечность оказывается бессильной перед лицом тупого начальственно-бюрократического равнодушия и оголтелой ненависти. Действие происходит на территории афганской деревни, контролируемой правительственной властью, которая не может обеспечить людям безопасность. Поэтому охранять селение прислана небольшая группа натовских солдат. Местный народ хоть и лоялен власти, но к иностранцам относится, мало сказать, настороженно, а необузданные нравы то и дело ведут к конфликтам. Страну раздирает гражданская война, межплеменная и политическая вражда, которой нет конца. Немецкий офицер-натовец Йеспер (Рональд Церфельд) и переводчик-афганец Тарик (Мохсин Ахмади) – два человека, принадлежащие действительно разным мирам, одинаково чувствуют себя беззащитными перед лицом невидимого врага. Не увидит врага и зритель – только услышит свист пуль, увидит разрушенный дом или взорванный пикап, а потом изувеченные или мертвые тела. В фильме остро ощущается эта страшная особенность загадочной бедной страны: такие монстры, как Британия или Советский Союз, одерживали здесь сокрушительные победы, проходили ее быстрым маршем из конца в конец, а потом оказывались вовлеченными в бесконечную партизанскую войну с таким вот невидимым

«Джек», режиссер Эдвард Бергер

противником. В фильме ясно видно, как напрасны все усилия носителей западной цивилизации привить народу Афганистана начатки демократии, научить его с уважением относиться друг к другу. Там действуют безусловное подчинение законам шариата и запрет на вольности в западном духе. Те же, кто набрался этого душка, кто, как Тарик и его сестра-студентка, оказался «на неправильной стороне», практически обречены: фильм вроде бы худо-бедно дошел до благополучного финала, но не тут-то было…

Обе эти ленты будто служат иллюстрацией тезиса славянофила Николая Данилевского, который еще в позапрошлом веке утверждал, что начала цивилизации не передаются от одного культурно-исторического типа другому, покуда не проживутся в ходе собственной истории. Получается, что славянский тип оказывается вместе с иранским по одну сторону цивилизационного процесса, а германо-романский – по другую и вместе им не сойтись.

Представив в качестве праздничной заставки к фестивалю «кремовый торт» от Уэса Андерсона, директор Берлинале Дитер Косслик заранее предупредил, что особого веселья ждать не придется. Верный своему амплуа преимущественно политического фестиваля, Берлин и на этот раз сосредоточился на серьезном: в конкурсной программе фигурировали фильмы о тяжелом детстве, политической борьбе, правах меньшинств… Унификация тематики не определила узости подходов. О сложности взросления, к примеру, можно рассказывать по-разному. «Между мирами», кстати, тоже отчасти об этом – о выборе пути, который делают юные брат и сестра во враждебном окружении. «Джек» (Jack) немецкого режиссера Эдварда Бергера – история мальчишки лет десяти, который живет с молодой и любящей, но очень беспечной мамашей, мечтающей устроить свою судьбу, и младшим братом. Однако режиссер не смог вырваться за пределы своего опыта работы на телесериалах – и картина вышла довольно монотонной. Одно можно сказать к чести Эдварда Бергера: он рассказал о своем герое в непростых жизненных обстоятельствах без тени сентиментальности, и тут ему здорово помог исполнитель главной роли Иво Питцкер, сыгравший не по годам мудрого ребенка в обществе инфантильных взрослых.

«Нимфоманка. Часть I», режиссер Ларс фон Триер

Ричард Линклейтер в своей хронике наблюдения «Отрочество», следуя вроде бы многажды хоженными тропами историй о трудности взросления, благодаря своей чуткой внимательности (фильм снимался на протяжении двенадцати лет), виртуозно балансируя между мелодрамой и фарсом, делает историю Мейсона (Эллар Колтрейн) эмоциональной, достоверной и убедительной. Здесь напрашивается сравнение с фильмом Никиты Михалкова «Анна: От 6 до 18», с крупномасштабными проектами Майкла Эптида (Up) и Сергея Мирошниченко («Рожденные в СССР»), но эксперимент Линклейтера не имеет прецедента, потому что это игровое кино.

В эту струю влился и единственный российский фильм в программе Берлинале – трогательная лаконичная рисованная анимация Леонида Шмелькова «Мой личный лось» (Специальный приз программы Generation Kplus). Это кино тоже о ребенке, мальчике Мише, погруженном в мир своей мечты, и о ее недостижимости – словом, о взрослении, которое трудно всегда и везде независимо от страны или времени.

Конечно, главным событием Берлинале стал страстно ожидавшийся первый том авторской версии «Нимфоманки» (Nimphomaniac: Vol. I) Ларса фон Триера, который был представлен в так называемой официальной конкурсной программе, но вне конкурса, – хитроумный ход, ведь иначе он сорвал бы львиную долю «Медведей». А так, что называется, и «волк» (явившийся на фото-колл в футболке с логотипом Каннского фестиваля и граффити Persona non grata) сыт, и «овцы» целы и тоже сыты. Теперь, когда в российский прокат вышли обе части фильма (хотя и не в авторской, а в продюсерской версии), нельзя судить о нем, только исходя из того авторского варианта, который был представлен в Берлине. В целом же можно сказать, что это квинтэссенция триеризма – ироничная провокация, заставляющая взглянуть на привычное в доведенной до абсурдной экстремальности форме, протестировать человеческое, слишком человеческое в отчужденном от камуфляжной оболочки виде, сверить свои обыденные или, напротив, абстрактные представления о людях и моральных ценностях с тем, как все это предстает в другом реальном обличье.

В «Нимфоманке» фон Триер сталкивает «низ» и «верх», персонализованные двумя главными героями – женщиной по имени Джо (ее в юности играет Стейси Мартин, а в зрелом возрасте Шарлотта Генсбур) и мужчиной, холостяком-девственником Селигманом (Стеллан Скарсгорд). Слушая откровения Джо, Селигман ни на секунду не задумался ее осуждать, хоть она сама все твердила, как Майкл Джексон, I'm bad. Но ее плотско-материальную чувственность он поверял сначала практикой рыбалки, а потом практикой самой абстрактной из наук – математики и самого абстрактного из искусств – музыки. Джо подхватила тему свободных ассоциаций и нашла успокоение насчет волновавшего ее количества первых проникновений не слишком усердного Джерома (числа Фибоначчи) и обнаружила полифоническую гармонию в ансамбле сексуальных партнеров.

Теоретизирование Селигмана, то и дело попадающего впросак, – это, кажется мне, камешек в огород критиков, которые выстроят немало метафизических концепций на материале «Нимфоманки». Осмелюсь, однако, предположить, что сам автор гораздо простодушнее критиков, зато лукавее. Говорят, например, он назвал свою героиню мужским именем Джо просто потому, что хотел в финале фильма дать песню немецкой группы The Beatsteaks Hello Joe. Впрочем, и здесь скрывается обманка: мужское имя выбрано не только из-за песни, но потому, что метасюжет «Нимфоманки» – игра гендерными ролями, обнаруживающая в финале скрытую поверхностными манифестациями перверсию, сложившуюся в последнее время в традиционном раскладе мужского и женского и обозначившую меланхоличное бессилие и бесплодность человеческого рода.

От этих грустных и тоже бесплодных мыслей, рождающихся в блеклом пейзаже конкурсных просмотров, отвлек лишь 91-летний мэтр Ален Рене с комедией «Любить, пить и петь»[1]. Это очередное (третье) обращение классика к драматургии британца Алана Эйкборна, где как раз сняты все «цивилизационные» барьеры (как же иначе – у них один германо-романский тип): играют здесь французские актеры и на французском языке, но пользуются английскими аксессуарами, читают английские журналы и газеты, а в субтитрах мелькают специфические английские сленговые словечки и фразы. Комедия нравов, представленная по-театральному экзальтированными актерами на фоне условных театральных декораций, свидетельствует о том, что бывший экспериментатор давно разочаровался в глубокомысленных псевдохудожественных опытах и уютно обжился в интерьерном кино с узнаваемыми человеческими страстями. Этот фильм стал последним даром, оставленным нам Аленом Рене, который скончался через несколько дней после берлинской премьеры. Сам он спрятался за кадром, слился с образом внесценического персонажа Джорджа, который на краю могилы всех перебудоражил, всех заставил жить и чувствовать, всех очаровал и оставил о себе славную память. ✦

1. Вручая ему свою премию, жюри Международной федерации кинокритиков (ФИПРЕССИ) сделало заявление, которое подводит исчерпывающий итог всему фестивалю: «Жюри увидело ряд профессионально сделанных фильмов, лишенных оригинальности, и некоторое количество оригинальных фильмов, которым не хватало профессионализма. Вот почему жюри единогласно решило отдать свою награду фильму «Любить, пить и петь» Алена Рене, который в очередной раз подтверждает его интерес к формальному экспериментированию и постоянному обновлению».

Лариса Малюкова

КАРНАВАЛЬНАЯ НОЧЬ

«Черный уголь, тонкий лед»
Bai ri yan huo
Автор сценария, режиссер
Дяо Инань
Оператор Дун Цзинсун
Художник Лю Цян
Композитор Вэнь Цзы
В ролях: Ляо Фань, Гвэй Луньмэй, Ван Сюэбин, Ван Цзинчунь, Юй Айлэй, Ни Цзинян
Omnijoi Media Corporation, Boneyard Entertainment China (BEC), China Film Group, Jiangsu Omnijoi Movie
Китай – Гонконг
2014

Известие о том, что китайский «Черный уголь, тонкий лед» завоевал золото Берлина, фраппировал международную критику – что особенного в заурядном криминальном боевике с элементами мелодраматизма и нуара? Да и сам режиссер Дяо Инань выглядел ошеломленным. Поздравляя протагониста фильма актера Ляо Фаня с «Серебряным медведем», он искренне благодарил Берлинале за то, что высоко отметили картину. Кажется, даже в мыслях не претендовал на подобное. Но наградные «Медведи», щедростью жюри отданные Поднебесной, множились на глазах: на родине Дяо этот вечер назвали «китайской карнавальной ночью», на которой плясали «три медведя».

Многие (и я не без греха) списали триумф китайской кинематографии прежде всего на мощь «китайского лобби» в жюри (к тому же Поднебесная – один из официальных спонсоров кинофорума). Но все это – как и перманентное умиление европейцев экзотичностью – объяснения скучные и неполные. Поразмышлять прежде всего стоит о тенденциях, которые выявил берлинский наградной список (тяжеловесы американцы отметились в нем лишь двумя «Медведями») о нынешней социокультурной ситуации Китая.

Очевидно, что представители «шестого поколения» сегодня вступают в фазу очередного рывка. Экономического, профессионального, творческого. Их долго называли «вернувшимися кинолюбителями» за дешевые, домашние «производственные средства» (16-*мм*, цифровая камера), микробюджеты, игру непрофессионалов. Но именно они оказываются трансляторами идей и стилей новейшего китайского кино в мире.

В Китае между тем растут кассовые сборы, при этом зрители по-прежнему голосуют за отечественное кино. 531 игровая

картина выпущена в 2013 году. И в отличие от России, нацеленной вновь на звероящерную обособленность, закрытость, китайский кинематограф и китайский капитал энергично внедряются в мировой кинорынок (в титрах многих голливудских блокбастеров уже видим китайских инвесторов). Идея интеграции с миром, поддержанная прежде всего режиссерами «шестого поколения», определяет вектор движения кинопроцесса, меняя его стилистику и язык. Доминантной идеей этого движения стало намерение мичуринским образом скрестить зрительское жанровое кино с артхаусом. Идея не новая, но в китайской интерпретации обретает свои смыслы и значения.

В десятке лучших китайских фильмов последнего времени работы сколь разные, столь являющие собой примеры продуманного «перекрестного опыления» жанрами и стилями. Визуализированная симфония боевых искусств «Великий мастер» Вонг Карвая, семейная драма с политическим и мелодраматическим привкусом «Порознь вместе» от автора «Свадьбы Туи», стимпанковый вестерн с элементами черной комедии «Ничья земля», принятый в Китае с небывалым воодушевлением. Спорная «Ничья земля» была снята еще в 2010-м, но в связи с эстетизированной изощренной жестокостью и отсутствием положительного героя не выпущена на национальные экраны. Лишь в этом году, перемонтированная авторами по указу цензоров, картина завоевала право на счастливую прокатную жизнь (в Берлине недовольные засильем жанра и коммерции в конкурсной программе критики назвали этот китайский «спагетти»-вестерн «рисовым вестерном»).

И наконец, главный киноэпос года – «Прикосновение греха» Цзя Чжанкэ, превратившего экран в необъятную территорию, где уживаются разные культурные коды, документализм с острым жанром, авторство с коммерцией.

Все это уже не пробы киностилистики, а освещенная режиссерскими талантами магистраль. Которая, естественно, не может не привлекать последователей.

К тому же и «Ничья земля», и «Черный уголь...» могли бы стать очередной иллюстрацией генеральной линии китайской экономики, культуры, искусства: досконально осваивая чужой опыт, технологию, идеи, филигранно и разнообразно внедрять их в национальные «продукты». Так был изучен опыт мирового авиа- и автомобилестроения, обеспечив Китаю, например, первое место в мире по продажам автомобилей. Те же методы послужили на благо фигурного катания, балета, исполнительского искусства и кинематографа. Дмитрий Геллер рассказывает, что его китайские студенты готовы заниматься без сна круглосуточно, выпытывая секреты рукодельной и компьютерной анимации. В авторских работах современных китайских аниматоров есть очевидное и нескрываемое влияние (вплоть до откровенных цитат) кино Норштейна, Ковалева и Геллера.

А современный китайский кинематограф пробует на вкус и авторское, и актуальное жанровое кино: вестерн, детектив, психодраму, нуар – перешивая его не только в национальные кассовые хиты, но и в фестивальные триумфы (которые, как известно, повышают стоимость картины на кинорынке).

Дяо Инань – один из недооцененных у нас режиссеров «шестого поколения», в Китае также известен и как театральный авангардист. Среди его постановок особым успехом пользовался спектакль «Павел Корчагин», история аскетичного и идеалистичного борца за светлое будущее, особенно актуальная в эпоху процветания капиталистической устремленности к благополучию

любой ценой. Над своим третьим фильмом Дяо Инань работал почти шесть лет. Сценарий много раз переписывался, дабы детективный жанр бесшовно соединить с артхаусом. Подобный слалом режиссер предпринимал и в предыдущих работах. В частности, в фестивальном хите «Униформа» о проходимце, выдававшем себя за полицейского, и в маньеристской пессимистической драме «Ночной поезд» о тайной жизни тюремной надзирательницы.

В «Черном угле…» в основе сюжета также тема двойной жизни, явного и скрытого. Это история бывшего полицейского, ныне охранника на заводе, по собственной инициативе расследующего серию зверских убийств на севере Китая. Жертвы выводят детектива-энтузиаста на привлекательную девушку, скромную работницу химчистки.

Режиссер создает на экране выразительный мрачный витраж из жанровых стереотипов: детективная интрига, серийный убийца, фам фаталь, она же черная вдова. Ну и, конечно же, сыщик, влюбленный в преступницу. Но гонконгский боевик притворяется нуаром, криминальный триллер – атмосферной психодрамой, а угольная пыль покрывает сюжетный беспредел черным юмором с элементами сюра и тонким льдом отстраненности экзистенциальной драмы.

Не соглашусь с критиками, называющими фильм квазиголливудским. Дяо Инань, смешав краски-жанры, положил их на реалистическую основу, осветив кино морального беспокойства незамысловатыми метафорами и вспышками мрачного фарса.

К тому же режиссер играет с традиционными масками кинодетектива. Он снижает исключительность, особенность каждого типического персонажа типической криминальной драмы. Главный герой не супермен, а поношенный, травмированный виной за гибель сослуживцев-полицейских охранник средних лет. Выпивоха, склонный к депрессиям. Не слишком удачлив. И за себя-то постоять не всегда умеет. Его, заснувшего на дороге зимней ночью, легко облапошивает какой-то проходимец, отбирая мотоцикл.

Фам фаталь, или Темная госпожа, с опущенными глазами… работает приемщицей в химчистке. Она же аккуратно, словно цветочки сажает, закапывает останки жертв тут же у входа в химчистку.

Четкую границу между добром и злом авторы не прочерчивают. Преступники и жертвы меняются ролями. Остается размышлять лишь о степени компромисса, на который идут герои, ведомые обстоятельствами фатального лабиринта.

В то же время работа Дяо напоминает классическую мангу, именуемую гротесками или странными картинками. Внезапные сюжетные развороты, крупнокалиберные экзотические детали – качели между страшным и смешным. Как в сцене в парикмахерской с клоунскими панками и двойным убийством или кромсание лезвиями коньков следователя практически на катке рядом с беспечными любителями фигурного катания. Или отрезанные руки и ноги, самостоятельно путешествующие по стране вместе с углем. Катализатором кровавой чехарды с расчлененкой является скромная хрупкая девушка (можно сказать, служащая «чистилища»). А первопричиной серии преступлений становится… чужое пальто, отданное в химчистку, но потерянное.

Изуверские убийства совершаются с помощью коньков. И это изобретательное орудие смерти несомненно займет свое место на выставочной полке мирового кино, где уже хранятся: нож для колки льда, баскетбольный мяч,

«Черный уголь, тонкий лед»

фарфоровый и резиновый фаллосы, косточка от стейка, виниловые пластинки и карандаш…

Необычность сюжетных разворотов поддерживается темпоритмом, то застывающим в размышлениях, заторможенным, то несущимся без руля и ветрил, и визуальным решением. Авторы словно выводят на полотне экрана закодированные фигуры, напоминающие приморожeнный узор на зимнем окне. Изобразительное решение фильма подчеркнуто графично, режиссер сопоставляет-сталкивает горизонтальные линии с вертикальными. Панорамы по крышам тусклого города, бесконечные вагоны с углем… и летящие на эти вагоны фрагменты тел. Здесь вспоминаются эйзенштейновские исследования символов и сопоставлений китайской иероглифики в качестве манеры кинописьма, шифровки смыслов с помощью монтажного языка, когда изображение глаза и воды означает «плакать».

Неспешные фортепианные размышления за кадром также сиюминутно меняют тональность, поддерживая напряжение: любовное свидание или убийство? Хичкоковский саспенс нагнетается постепенно: Танатоса тормозит Эрос – впечатливший кинокритику секс на «чертовом колесе».

Эстетский триллер с неумеренными всполохами фейерверка может служить и ключом к пониманию криминальной, мрачной действительности Китая. Финальный фейерверк напоминает бомбардировку беспросветного серого города, поднимая на ноги взводы полицейских. И тогда на освещенном холодным огнем лице «виновницы торжества», чистильщицы – ее как раз сажают в полицейскую машину, – зажигается подобие улыбки. Разумеется, не кабириевской, но тоже с просветом неоправданной надежды.

Название фильма звучит как начало стихотворения: «Черный уголь, тонкий лед». Буквальный же перевод названия еще поэтичнее: «Яркие огни фейерверка в солнечный день». Фейерверк, национальное китайское изобретение, в древние времена использовали в качестве ритуалов и священнодействий. Общеизвестно, что, когда монахи – первые пиротехники засыпали черный порошок в стебли бамбука, забрасывали их в костер, взрывами пугая злых духов, император провозглашал: «Пусть ночь превратится в день!» Дяо Инань общепринятое заклинание переиначил на новый лад: «Пусть день превратится в день!»

Триллер разворачивается на индустриальном северо-востоке, на угрюмых улицах потертого мегаполиса, на городском катке, в химчистке,

парикмахерской, на угольном заводе, на заснеженных улицах, в обшарпанных подземных переходах. Романтики вроде бы ноль. Но режиссер водит неоновым прожектором, фарой мотоцикла, вспышками салютов по кромешной, параноидально-затхлой, изнаночной территории китайской действительности, высвечивая ее самые темные «подсознательные» уголки. «У Китая много тяжелых стен, / Цапают небо зубами за кожу», – кажется, про это пространство безнадежности написал Сергей Третьяков в революционной пьесе «Рычи, Китай!», которую ставил Мейерхольд.

Каток из центра городского «культурного отдыха» незаметно превращается в место для преступления. Завод – в кладбище. Коньки, болтающиеся на плече конькобежца, – в орудие убийства.

Заметим, у катка практически нет края, разветвляясь в длинные ледовые дорожки, он сам заманивает в ловушки. По одной из дорожек печально катится, потупив глаза, черная вдова – Темная госпожа, увлекая за собой очередную жертву.

Таким образом, графическая киноповесть Дяо Инаня отчасти оказывается портретом общества, переживающего яростное экономическое развитие, путающегося (как и российское) в простых дефинициях «добро» и «зло», с видимой нерешительностью изживающего, выдавливающего по каплям агрессию и насилие как способы решения социальных проблем.

Берлин, так же как и Канн, диктует (во всяком случае, хочет диктовать) моду современному кинопроцессу. Экспансия тренда made in China, похоже, распространяется и на кинематограф. Воспетый Берлинале «Черный уголь…» – лакмус не только предпочтений моды, но, скорее, тенденций, рождающихся в китайском, а возможно, и в мировом кинематографе перемен. Берлин-2014 манифестировал идею перемирия и дружбы взахлеб между враждующими на фестивалях артхаусом и зрительским кино.

Жанр эстетизируется, арт скучает по доходчивости, взаимопониманию со зрителем, живой эмоции. И это временное перемирие отвечает новой политике берлинского кинофорума, который существенно расширяет территорию. В нынешнем году он уже практически оккупировал весь мегаполис, превращаясь во все более выгодное с точки зрения коммерции предприятие. Фестивальные менеджеры всерьез озабочены тем, чтобы дистанция между фильмом и зрителем укорачивалась.

Вот почему мало кого удивили слова неожиданного победителя Дяо Инаня, после церемонии закрытия смотра заявившего: «Что касается комментариев к моей победе, то это – прежде всего заслуга Берлинале с его характером. Это такой фестиваль, который не просто может дать результат, но который все уже как будто заранее предвидел и продолжает намечать пути движения кинематографа…» ◆

Жанна Васильева

РОМАН ВОСПИТАНИЯ

«Отрочество»
Boyhood
Автор сценария, режиссер
Ричард Линклейтер
Операторы Ли Дэниел,
Шейн Ф. Келли
Художники Родни Беккер,
Гай Студебекер
В ролях: Эллар Колтрейн,
Патрисия Аркетт, Итан Хоук,
Тамара Джолейн, Ник Краузе,
Джордан Хоуард и другие
Boyhood Inc.
США
2014

Берлинале, конечно, любит голливудских звезд, высаживающихся перед фестивальным дворцом и лучезарно улыбающихся в телекамеры и фоторепортерам, теснящимся за ограждением, но в конкурсе из всех видов американского кино предпочитает независимое. История Ричарда Линклейтера, одного из фаворитов Берлинского фестиваля – с тех пор как в 1995 году получил «Серебряного медведя» за фильм «Перед восходом», – тому лучшее подтверждение. После этого он участвовал в Берлинале еще трижды: в 2004-м с фильмом «Перед закатом», в 2013-м с картиной «Перед полуночью», а в этом году «Отрочество» принесло ему второго «Серебряного медведя».

Пятидесятитрехлетний Ричард Линклейтер принадлежит к тому поколению американского независимого кино, которое критик Брайан Прайс назвал эрой Рика Шмидта, чья книга «Как снять художественный фильм по цене подержанного автомобиля» 1989 года вдохновила Спайка Ли и Стивена Содерберга, Квентина Тарантино и Роберта Родригеса... и – Ричарда Линклейтера, выросшего в маленьком городке на юге, основной достопримечательностью которого была тюрьма – главная в штате Алабама. Деньги на первую камеру он скопил, работая летом, несколько сезонов, на нефтяной платформе. Помимо денег работа давала свободное время, которое студент, изучавший в колледже литературу и драматургию, употребил с пользой. «Целых два года я только и делал, что работал, читал и смотрел фильмы», – рассказывал Линклейтер. В отличие от Тарантино, Содерберга, Родригеса, которые после успеха первых фильмов двинулись в сторону если не студий-мейджоров, то

многомиллионных бюджетов и спецэффектов, Линклейтер, даже сняв гангстерскую сагу в стиле ретро о грабителях 1920-х «Братья Ньютоны» (The Newton Boys, 1998) с бюджетом под 35 миллионов долларов, сохранил вкус к кино «по цене подержанного авто».

Дело, разумеется, не в низком бюджете самом по себе, а в том типе историй, которые предпочитает режиссер. Точнее, как раз в отсутствии традиционного событийного повествования. В той самой трилогии, которая сделала его имя культовым среди поклонников инди-фильмов: «Перед рассветом», «Перед закатом», «Перед полуночью», – сюжета в привычном смысле слова не сыскать. Ну, знакомится юный американец с француженкой, высаживаются они из поезда в Вене вместо Парижа, бродят всю ночь напролет по городу, влюбляясь и в него, а еще больше друг в друга. Что это за love story, которая завершается обещанием встретиться через полгода? А встречаются, как и следовало ожидать, через девять лет. Почти случайно. Но эта встреча – сюжет уже следующего фильма «Перед закатом», где герои находят друг друга в Париже.

Больше всего этот способ рассказа (где вольные прогулки по городу, который становится третьим-не-лишним героем фильма, основа если не сюжета, то повествования) напоминает фильмы Эрика Ромера, его «Свидания в Париже» (1995) или цикл «Сказок» разных времен года. Тот же интерес к незавершенным, открытым отношениям, то же впечатление «естественности» жизни, разворачивающейся на экране, та же режиссерская виртуозность в конструировании этой сложносочиненной непосредственности... Характерно замечание Итана Хоука, сыгравшего вместе с Жюли Дельпи в трилогии главных героев, о съемках фильма «Перед полуночью». «У нас были новые актеры, и им было сложно, – вспоминает Хоук. – Им понравились прошлые фильмы, но они были уверены, что мы всё импровизировали. И у них было всего три недели на подготовку».

При этом в своих тщательно выстроенных «импровизациях» Линклейтер не увлекается ни ручными камерами, ни драматическими столкновениями, разворачивающимися перед глазами зрителя. Это мир, в котором властвуют не страсти, а чувства, что остаются под контролем разума. Это мир гармоничный, уравновешенный, ясный. В этом смысле показательно, что действие последнего фильма трилогии «Перед полуночью», где впервые демоны страстей, обид и усталость от семейной жизни грозят выйти из-под контроля рацио, разворачивается в Греции, в пространстве, где каждый камень буквально напоминает об античности.

Не случайно некоторые критики склонны трактовать мир Линклейтера, по крайней мере первых фильмов, как пространство, близкое к утопии. Но утопия – то, что вне топоса, вне пространства. Для Линклейтера же, как и для Эрика Ромера, пространство очень важно. И Вена, и Париж, и Греция – места, знаковые не только для Европы, но прежде всего для европейской культуры. Режиссер из американской глубинки явно ощущает себя не только «учеником» утонченного «классициста» Ромера, а заодно и французской «новой волны», но и европейской культуры в целом. В этом смысле вполне закономерно, что стартовой площадкой каждого из трех фильмов трилогии стал Берлин, один из старых центров Европы.

«Отрочество» на первый взгляд полная противоположность трилогии. Вместо Старого Света – Новый, в котором растет, взрослеет Мейсон (Эллар

Колтрейн) и его сестренка Саманта (Лорелей Линклейтер, дочь режиссера). В тех фильмах торжествовало классицистское единство пространства, времени и действия, ограниченного границами суток. В «Отрочестве» Оливия, разведенная мама с двумя детьми (в этой роли Патрисия Аркетт), колесит по Америке. Просто road movie какой-то – любимый американский жанр, где поворот дороги становится поводом к повороту сюжета. Правда, это не те приключения в дороге, которые переживает герой «Беспечного ездока». Это всего лишь череда переездов семьи. Сначала к бабушке, потому что маме после развода надо работать. Потом к новому маминому мужу, где будут тоже пара ребят. Потом к маминой подруге, потому что муж окажется алкоголиком и дебоширом. Потом туда, где мама найдет работу. Потом к еще одному мужу, воевавшему в Ираке и не забывающему напоминать, кто в доме хозяин. Потом Мейсон отправляется в общежитие в школе недалеко от их маленького городка. Потом в общежитие в колледже, куда он поступает. Меняются городки, штаты и игры, которым обучают детей взрослые. Дети растут, выясняют отношения друг с другом и друзьями, влюбляются, расстаются, учатся…

Словом, новый фильм подчеркнуто «американский» и по месту действия, и по способу повествования, и отчасти по героям. Среди персонажей кроме ветерана, воевавшего в Ираке, появляются белый южанин (типичный WASP), возмущенный тем, что ему предлагают голосовать за Барака Обаму, и пожилые обитатели ранчо, повернутые каждый на своем: жена – на богоугодном деле распространения Библии, муж – на оружии и меткой стрельбе.

И все же, на мой взгляд, без картин предыдущей трилогии трудно понять «Отрочество». Дело даже не во внешнем сходстве приемов. Я имею в виду, что найденный прежде ход, когда в трех фильмах главных героев играют одни и те же актеры (Итан Хоук и Жюли Дельпи), Линклейтер кладет в основу нового фильма. С точки зрения формальной время становится тем стержнем, на который нанизываются эпизоды. «Отрочество» снималось в течение двенадцати лет, с 2002-го по 2014-й, каждый год – три-четыре дня. При этом главных героев – Оливию, двух ее детей и бывшего мужа – все это время исполняют одни и те же актеры. Кстати, роль заводного разгильдяя папаши играет Итан Хоук. В роли его разумной бывшей супруги, как уже упоминалось, Патрисия Аркетт. Эллар Колтрейн, которому в начале съемок было, если не ошибаюсь, лет шесть, превращается на наших глазах из первоклассника в первокурсника колледжа. В результате фильм мимикрирует под документальный – дескать, перед нами просто жизнь, просто сюжет взросления.

Этот прием, конечно, использует потенциал кино как «временно́го» искусства, которое может служить архивации настоящего. Но если вспомнить документальный проект, построенный как раз на архивации настоящего как киноматериале будущего фильма, то разница будет очевидна. Скажем, в многолетнем документальном проекте «Рожденные в СССР» режиссер Сергей Мирошниченко снимает одних и тех же героев через каждые семь лет – в их семь, четырнадцать и в двадцать один год. Но Мирошниченко интересует слом эпох, эпическое время «большой» истории, увиденное через призму частных судеб. У Линклейтера, делавшего художественный фильм, замысел более камерный. Можно сказать, лирический. Нет, приметы Америки нулевых и 2010-х, будь то выход на экраны «Звездных войн» или предвыборная кампания Обамы, тут появятся. Но они лишь краски,

«Отрочество»

подчеркивающие стремительную смену «пейзажа» вокруг главного героя и акцентирующие главную лирическую тему – взросление, поиск себя, призвания, смысла жизни.

Но очевидно, что с американскими фильмами о подростках, которых в последние годы, начиная с «Деток» Ларри Кларка, не счесть, он имеет мало общего. Линклейтер отказывается от брутальной эстетики независимого кино, которая обыкновенно отличает фильмы о тинейджерах. Его интересуют не подростковый бунт или всплески гормонов в пубертатном возрасте, а течение жизни, в которой все преходяще – и драмы, и ссоры, и надежды, и расставания. Характерно, что в «Отрочестве» житейские драмы – необходимость переезда, расставание с друзьями или потрясение Мейсона, что папа продал старый автомобиль, которому сто лет в обед и который он давным-давно (так давно, что и не помнит) обещал сыну в качестве подарка на шестнадцать лет, – оказываются преходящими. Почти в любой такой драме обнаруживается комический оттенок. Иначе говоря, в «Отрочестве» ткань повествования складывается как цепочка «сюжетов для небольшого рассказа». При этом «небольшие рассказы» укладываются в фильм, длящийся два с половиной часа.

Характерно, что все, что принято считать непременным атрибутом кино взросления, будь то первый секс или проба «травки», остается за кадром. Цель автора не повествование «без пропуска», а, наоборот, пробелы-паузы, остающиеся вне видимости для зрителя. В сущности, это способ аккумуляции времени чисто поэтический – за счет рифм, повторов, неожиданных сближений. Все это: и фрагментарность, и мотив дороги, и акцент на лирические переживания героя – заставляет вспомнить давний жанр европейского «романа воспитания». Жанр, расцвет которого пришелся на эпоху Просвещения. Жанр, в котором естественность была весьма сложной понятийной конструкцией.

И это заставляет еще раз присмотреться к обманчивой «естественности» взросления героев в «Отрочестве». Прежде, в культовой трилогии

Линклейтера, третьим участником мелодрамы был город, который открывали персонажи Итана Хоука и Жюли Дюльпи. В «Отрочестве» место действия – это пространство между пригородом, школами, в которых преподает Оливия и учатся дети, и природой. Последняя представлена то зарослями около реки, где ставит палатку, отправившись в поход с детьми, папа, то ранчо, где детей учат стрелять новые родственники, то горами, на которые в финале смотрят Мейсон и его друзья из общаги универа, куда он только что поступил.

За почти комедийной несовместимостью двух родителей, из которой режиссер извлекает свою порцию гэгов, на мой взгляд, просвечивает ось конструкции старой французской драмы, построенной на противопоставлении разума и страстей. Оливия, преподающая, между прочим, биологию, разумеется, выглядит воплощением разума, а папа детей – большой ребенок, никак не могущий повзрослеть, – явно ближе к «естественному человеку», как его представлял Руссо. Впрочем, это не мешает разумной Оливии каждый раз вляпываться, выбирая не того парня в качестве очередного мужа, а ее импульсивному бывшему супругу в конце концов повзрослеть, став с новой женой правильным отцом семейства. Иначе говоря, человек в пространстве фильма Линклейтера вечно перед выбором между чувством и разумом. А сюжет «воспитания» в случае Мейсона, который начинает потихоньку серьезно заниматься фотографией, участвовать в выставках, придумывать собственные проекты, – это сюжет движения к мастерству.

Трудно отделаться от мысли, что перед нами своего рода новая версия романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера», в подложке которой еще и автобиографические мотивы странствий и взросления Ричарда Линклейтера... Американского европейца из техасского захолустья, типичного self-made-man, воспитавшего себя на фильмах французской «новой волны» и литературе Старого Света. Скрестившего в «Отрочестве» роман воспитания с жанром road movie, где вроде бы мелкие события мальчишеской жизни складываются не в жесткую конструкцию американского «пути к успеху», где цель – всё, движение – ничто, а в многоцветное полотно жизни, которая есть уже здесь и сейчас, пока мы думаем, какой прекрасной она может быть когда-то в будущем. ◆

Андрей Плахов

УМИРАТЬ НЕ СТРАШНО

«Любить, пить и петь»
Aimer, boire et chanter
По пьесе Алана Эйкборна «Жизнь Райли»
Автор сценария Жан-Мари Бессе
Режиссер Ален Рене
Оператор Доминник Буйере
Художник Жак Солнье
В ролях: Сабин Азема, Ипполит Жирардо, Каролин Сиоль, Андре Дюссолье, Мишель Вюйермоз, Сандрин Киберлен и другие
F Comme Film, France 2 Cinéma, Canal Plus
Франция
2014

Немного не дожив до девяноста двух лет и до выхода в прокат своей последней картины, Ален Рене покинул этот мир. И дал всем великолепный урок под занавес: когда человек, буквально стоящий одной ногой в могиле, ставит кино под названием «Любить, пить и петь», это вдохновляет и лечит от депрессии.

В свое время Рене считался «совестью кинематографа» – обличал фашизм, тоталитаризм и колониализм. В 1956 году, преодолев саботаж скрытых нацистов и опираясь на левую часть берлинского сената, Берлинале организовал три показа фильма Рене «Ночь и туман» о немецких концлагерях – фильма, отвергнутого Каннским фестивалем по настоянию западногерманского посла. Через десять лет в Канне сняли с конкурса картину «Война окончена» об испанском коммунисте: тоже не захотели дипломатического скандала. Ну и, конечно, эпохальная «Хиросима, моя любовь» – образец смелого сплава частной любовной истории и вселенской катастрофы. Фильм, ставший эталоном кино новой эпохи.

Но вклад Рене определяется далеко не только этим. Он предвосхитил революцию киноязыка, перебросил мостик между «новым романом» и «новой волной». Он еще в первой половине жизни стал иконой кинорежиссуры, а фильм «В прошлом году в Мариенбаде» – символом интеллектуального кино, в основе которого не сюжетика, а вязь ассоциаций и образов. Рене объявили предтечей «новой волны» или просто приписали к ней; но волна давно утихла, ее лидеры или умерли, или отошли в тень – а Рене, самый старший из них, продолжал снимать до последнего. Еще очевиднее относительность связи с «новым романом»: Ален Роб-Грийе, тезка и ровесник Рене, автор сценария «Мариенбада», умер шесть

«Любить, пить и петь»

лет назад, унеся вместе с собой в историю эпоху Le nouveau roman. А Рене ушел совсем в другую сторону.

Трудно назвать другого режиссера, который так пострадал от собственной репутации. И который так свирепо расправился с ней. Чем старше он становится, тем более упорно делал вещи салонные, декоративные, вызывающе аполитичные. Их называли выхолощенными и пустыми – пока не смирились с тем, что человек, так много сделавший для прогресса, имеет право не рвать на себе рубашку и обставить свою старость более достойным образом. С другой стороны, многие критики должны быть удовлетворены. Раньше можно было услышать, что его фильмы рациональны, умозрительны и попросту скучны. Рене парировал, убеждая, что работает «не только шишками, но и впадинами головного мозга». Как бы то ни было, его кинематограф стал другим. Если прежде его укоряли за чрезмерную серьезность, поздние фильмы отличаются бравурной легкостью: это почти что водевили, а самый последний – водевиль в чистом виде.

Уместно вспомнить, что Рене начинал свою работу в кино с комиксов: подростком снимал на 8-*мм* пленке что-то вроде «Фантомаса». Режиссер свидетельствовал: «Как и Бретон, и Арагон, я всегда любил дешевое чтиво – «Арсена Люпена» и тому подобное. Если бы снимать авантюрные фильмы не было так дорого, возможно, мое творчество было бы другим». Впрочем, это, скорее всего, были бы авангардные авантюры, а если бы он позволил себе быть сентиментальным, то это была бы железная сентиментальность. Неожиданно автор «Мариенбада» оказался почти примитивистом, а в его «старомодных» водевилях проявились дадаистский юмор и анархизм. «Любить, пить и петь» особенно близок стихии комикса, поскольку Рене использует в нем рисунки известного карикатуриста Блютча.

Помимо комиксов еще одной ранней страстью Рене был театр. Он решил стать режиссером, посмотрев «Чайку» в постановке труппы Питоева. В дальнейшем Рене увлекся документальным кино, связанным с живописью (фильмы «Ван Гог», «Гоген», «Герника»), но, перейдя к игровому, убедился, что спонтанность камеры разрушает всякую условность. «Мне никогда не удавалось добиться полного слияния с реальностью, – признавался Рене. – Зная это свое свойство, я заранее отдаю предпочтение условному

«Любить, пить и петь»

диалогу, который звучит не вполне натурально. Поэтому мое кино напоминает театр. И здесь я тоже работаю инстинктивно, без особенных рефлексий. Верите или нет, я до сих пор не научился выставлять камеру, макетировать декорации, я знаю исключительно свое дело и не влезаю в сферы моих сотрудников».

Приходится верить на слово и дивиться тому, как гармонируют в фильмах Рене световое решение, композиция кадра, декоративность и театральность, манера актерской игры. Фильм «Любить, пить и петь» снят в декорациях, которые кажутся рисованными и немного сказочными. Зато безусловна физическая природа его героев, чей возраст так или иначе приближается к финальной черте. Этих героев и героинь играют Сабин Азема, Андре Дюссолье, Ипполит Жирардо – постоянные фигуранты фильмов режиссера, а первая – еще и его жена. Невольно вспоминаешь «В прошлом году в Мариенбаде», персонажи которого блуждали по лабиринтам времени и никак не могли вспомнить, где они уже встречались. Но то были декадентские химеры; в поздних же фильмах Рене это типовые лица французского экрана, лица почти без личности: именно такие нужны режиссеру, чтобы рассказать о событиях, не имеющих ровно никакого исторического значения. О супружеских ссорах и изменах, о семейной рутине и романтических воспоминаниях молодости, о тщетных мечтах изменить свою жизнь или хотя бы в воображении проиграть ее другие варианты.

Фильм основан на пьесе «Жизнь Райли» британского драматурга Алана Эйкборна (тоже почти тезки), у которого Рене уже дважды заимствовал сюжеты – для фильмов «Курить/Не курить» и «Сердца». По словам режиссера, произнесенным еще полвека назад, «просто есть люди, которые рассказывают истории, а я воплощаю их на экране». Он никогда не писал сценарии самолично, но обычно обращался к опытным писателям и привлекал их к переделке своих романов или работе над сценарием, даже не ставя в титры собственное имя. Но в конце концов он нашел для себя автора, близкого интеллектуально и культурно, которого не нужно даже перерабатывать. Потому что английский юмор, абсурдизм, джентльменская невозмутимость – в общем, весь тип островной ментальности, – оказались ему, французу до мозга костей, по сердцу и по душе.

Рене видел в пьесах Эйкборна формальное совершенство и глубину. Это было подтверждением его давней убежденности, которую он вложил в уста героя своего фильма «Провидение» писателя Клайва Ленгхема: «Меня упрекают, что я увлекаюсь поисками формы в ущерб чувствам, но я считаю, что форма и есть чувство». Рене говорил, что даже если пьеса Эйкборна написана всего на двух актеров (играющих множество персонажей), необходимо посетить двенадцать спектаклей по этой пьесе, чтобы постичь ее во всей полноте.

Собственно, Рене так и поступал. Он вместе с Сабин Азема несколько лет подряд – как другие на экзотические сафари – ездил на английский морской курорт Скарборо. Там актеры разыгрывали пьесы Эйкборна прямо посреди зала, который играл роль не четвертой стены, как обычно, а трех основных. Рене счел подобный метод близким кинематографу. Эти поездки были анонимными, но однажды именитого гостя опознал один актер и спросил, что он тут делает: ведь здесь никогда не бывает французов, одни немцы и японцы. В конце концов Эйкборн пригласил Рене на пиво и в ответ на комплименты сказал: «Ну, все же я не Чехов». Рене парировал: «Конечно, нет. Вы гораздо лучше». Так началось их сотрудничество, причем по взаимному уговору режиссер привлекал драматурга только на том этапе, когда надо было показать готовый фильм и решить, ставить ли под ним Эйкборну свою подпись.

Действие «Любить, пить и петь» происходит в деревенских угодьях Йоркшира, где все почему-то говорят по-французски. Сюжет, как будто взятый из бульварного театра, почти неотличим от того, что разыгрывают герои – три супружеские пары, живущие по соседству, – в качестве любительского спектакля. Все действие вращается вокруг смертельно больного Джорджа Райли, которого мы так ни разу и не увидим в кадре, но который внесет переполох в угасающую жизнь своих друзей и особенно их жен. Не случайно, когда кто-то из них оказывается у дома Райли, аккомпанементом звучит вальс Штрауса, чье французское название «Любить, пить и петь» дало имя картине.

Любовная чехарда, в которую дают себя вовлечь кокетливые старушки и вздорные старички, выглядит столь же сюрреалистично, как дважды выползающий из-под земли удивленный крот. А в финале мы видим гроб и подходящую к нему юную девушку, дочь одной «стариковской» пары. Именно с ней, а не с очередной старушкой уехал Райли на Тенерифе и погиб вовсе не от снедающего его рака, а как мужчина, разбившись о скалу. Рене весело, без пафоса прощается со своими почитателями, не делая трагедию ни из жизни, ни из искусства, ни даже из смерти. ◆

Антон Долин

КОНЕЧНАЯ ОСТАНОВКА

«Крестный путь»
Kreuzweg
Авторы сценария
Дитрих Брюггеманн,
Анна Брюггеманн
Режиссер Дитрих Брюггеманн
Оператор Александер Засс
В ролях: Леа ван Акен, Флориан Штеттер, Франциска Вайс, Михаэль Камп, Мориц Кнапп, Бирге Шаде, Люси Арон и другие
UFA Fiction
Германия
2014

Когда впервые блуждаешь в Иерусалиме по старому городу, маршрут, известный под названием Виа Долороза, ставит в тупик. Даже без провожатого, по путеводителю, ты без труда восстанавливаешь все девять остановок из тех четырнадцати, что составляют Крестный путь Христа. Пройти их можно минут за пятнадцать, и это как-то удручает. Вокруг снуют торговцы, монахи, паломники, дети, туристы, орет из динамиков какая-то арабская музыка – то ли попса, то ли проповедь. Как выжать из себя хоть каплю благоговения? Как почувствовать то, что должно? Простираться ли ниц на каждом пункте из девяти? Читать ли дополнительную литературу? С одной стороны, эта дистанция – великий путь, видоизменивший историю и культуру, – удручающе ничтожна. С другой – непреодолима: через смысловую и эмоциональную пропасть не перепрыгнуть, как ни тренируйся.

Может показаться, будто фильм молодого немецкого режиссера Дитриха Брюггеманна «Крестный путь», сценарий которого написан им в соавторстве с родной сестрой Анной (за что жюри Берлинале и присудило им приз как лучшим драматургам фестиваля), о религиозном фанатизме и нетерпимости, стоивших жизни девочке по имени Мария. Но на самом деле картина именно об этой дистанции в четырнадцать (по числу прожитых Марией лет) остановок.

Крестный путь – дорога к запланированной, объявленной и неизбежной смерти. Мария, покладистая отличница, воспитанная родителями в послушании и богобоязненности, готовится к зрелости: символический ритуал – первое

«Крестный путь»

причастие – у нее материализуется в конкретное действие, мученическую смерть во имя излечения четырехлетнего брата (вероятно, аутиста), который так и не начал еще говорить. Четырнадцать стояний Христа в простой и протестантски строгой структуре фильма равняются четырнадцати остановкам камеры. Тщательные, скупые и точные, без изысканностей, tableaux vivants оператора Александера Засса обеспечивают режиссеру возможность играть с крупным и общим планами, глубиной кадра и светом. Однако пользуется Брюггеманн этими ресурсами взвешенно и неброско, без малейшего позерства. Как в гравюрах Дюрера, при всех деталях и завитушках, общий абрис и смысл рисунка остается внятным и прозрачным.

Кино есть движение. С тех пор как камера научилась обходиться без штатива – движение камеры. Статичная камера ассоциируется с аскетизмом, бескомпромиссностью, театральной условностью – или, напротив, с документальностью. Но в случае «Крестного пути» это еще и способ остановиться и вглядеться в пейзаж, интерьер, выражение лица. Камера неподвижна, чтобы мы ощутили, сколь трудноосуществимо привычное для нас движение: не только от кадра к кадру или от предмета к предмету внутри кадра, но и от человека к человеку. Идеальная задача здесь – преодолеть дистанцию между зрительным залом и миром по ту сторону экрана, а поскольку этот мир причудлив (радикальная католическая секта, выдуманная Брюггеманнами община св. Павла), то и дистанцию между нашим образом мысли и тем, к которому привыкла Мария. Внутреннее напряжение в ее глазах, в складках сжатого рта – от усилия еще большего: страстного желания преодолеть иную дистанцию – между будничным «сегодня» и мистическим миром Евангелия. Ее грядущее причастие должно стать, как у Иисуса, подлинной плотью и кровью, без которых чуду не свершиться.

Остановка первая: Иисуса приговаривают к смерти. Шестеро детей за столом вокруг восседающего посередине молодого пастыря, отца Вебера (актер Флориан Штеттер, чья благообразная умиротворенность эффектно контрастирует с жестоким догматизмом каждого пастырского наставления). Он рассказывает им о сатанинской музыке и дьявольских модных журналах, они отвечают на его вопросы готовыми, давно вызубренными

формулами. Почти Тайная вечеря, фронтальный план. Мы знаем, что за этим ужином, остальные участники которого не подозревают о грядущем, свершается что-то важное. Известно об этом лишь сидящей по правую руку от священника Марии. К смерти себя приговаривает она сама, добровольно.

Вторая: Иисус берет крест свой. Начинается движение в сторону Голгофы. Спокойная уверенность ренессансной картины сменяется будто бы случайным натурным кадром, источающим тревогу: камера посреди проселочной дороги, где останавливается Мария. Она гуляет с семьей за городом, мы видим ее братьев, сестер, родителей и подругу – приехавшую по обмену француженку Бернадетт. На улице морозно, но Мария одета легко. Она остановилась, чтобы подождать отставшую семью; пейзаж признается красивым, мать – явно глава семьи, отец весь фильм безмолвен, – решает, что самое время и место для групповой фотографии. Картинку портит только безучастное лицо девочки, мать выходит из себя. Внутренний конфликт задан: движение для Марии, которая в своем (пока тщательно скрытом) религиозном пылу остраняет даже ландшафт, не желая нарушать аскезу любованием природой, и статичность для матери, цель которой – заключить как семью, так и окружающий мир в уютную формальную рамку снимка, где все улыбаются и счастливы.

Отец, который всегда молчалив и безразличен, лишь в похоронном бюро позволяет себе проявить чувства, причем посредством молчания: его фигура не столько символизирует, сколько намекает на отсутствие или, по меньшей мере, пассивность Бога. В «Крестном пути» его не видно, как нет его после моления о чаше в евангельских Страстях: вместо него – лишь страдающий человек. Зато есть две, как предписывает канон, Марии. Первая – главная героиня. Для своей семьи и строгого отца Вебера она – та же Магдалина, искупающая первородный грех (недаром одна из сцен фильма, пятая станция «Симон Киринеянин помогает Иисусу нести крест», – исповедь девочки, где невинная ложь о встреченном в библиотеке мальчике немедленно раздувается исповедником до греха блуда). Для остальных, от глумливых одноклассников до сочувствующих учителей и врачей, – дева Мария, чья непорочность становится поводом для смеха и недоумения. Вторая Мария – мать: ее встреча с дочерью после школы, снятая статичным планом изнутри автомобиля, носит подзаголовок «Иисус встречает свою мать» (остановка № 4). Младшая Мария ни разу не решается на открытый бунт против старшей. Их противоречие глубже, оно лежит в области метафор и их толкования. Ведь «мать» – это еще и исходная точка любого смысла, а в христианстве – сосуд первого чуда, с веры или неверия в которое начинается миф.

Для матери Марии – ее роль играет одновременно сдержанная и темпераментная Франциска Вайс, знакомая по «Пианистке» и «Собачьей жаре», – мир развращен чрезмерным доверием метафорам. Она, как и ее собратья по общине св. Павла, отреклась от Ватикана, допускающего слишком много отступлений от догм (интересно, что она сказала бы о последних выступлениях папы римского Франциска, назвавшего метафорой и ад, и Адама с Евой). Все заповеди следует трактовать буквально, лишь это – дорога к благодати. Она тоже понимает и признает трагическую дистанцию между временем, в котором жил Иисус, и безбожным XX веком;

постоянная мысль о неизбежной безблагодатности, вкупе с немотой четырехлетнего Йоханнеса, мотивирует ее поведение и отношение к остальным детям.

Для Марии (потрясающая дебютная роль Леи ван Акен) все иначе. Для нее каждая метафора Евангелия материальна и воплотима в жизнь. Подзаголовки снятых единым планом главок, позаимствованные из Крестного пути Иисуса, вызвали недовольство ряда критиков – но «неточные совпадения» названия и происходящего на экране как раз подчеркивают и зазор между метафорой и ее воплощением, и страстные попытки Марии этот зазор преодолеть.

В сценке в школьной библиотеке она знакомится с Кристианом: имя звучит как метафора, это хороший знак. Совместное обсуждение музыки – новый приятель поет в церковном хоре и тоже не одобряет сатанинские ритмы современной эстрады – выливается в приглашение – нет, не в гости, а всего лишь на хоровую репетицию. Но в подтексте «Иисус падает в первый раз» (остановка № 3). Отступление от принятого плана действий, заранее вписанного в рамки жития будущей святой, не что иное, как падение. Каждая такая слабость трактуется как (грехо)падение. Окончательно Мария расстается с Кристианом в новелле под названием «Иисус встречает плачущих женщин Иерусалима» (остановка № 8). Очевидно, что «плачущая женщина» здесь не Мария, она, напротив, играет мужскую роль, стоически отказываясь от похода в кино или мороженого, а плакальщиком и слабой стороной предстает Кристиан.

В сцене, где «Иисус падает в третий раз» (остановка № 9), метафора наконец материализуется: измученная голоданием и другими видами самоистязания Мария действительно падает в обморок в момент первого причастия, так и не открыв рта. Символический обряд уже не для нее, а это падение сродни чуду. Усилием воли Мария приближает себя к добровольному мученичеству, переходящему из стадии фантазий в плоскость эмпирической реальности – и дистанция начинает сокращаться: камера двигается в первый раз, сопровождая подростков к причастию. Теперь даже тривиальный медосмотр – лишь подготовка к финальной стадии: «Иисуса лишают одежды» (остановка № 10). Не случайно именно попытка все-таки вкусить гостию уже на больничной койке («Нам еще не пора есть твердую пищу!» – кричит медсестра, но уже поздно) вызывает остановку сердца (глава «Христос умирает на кресте», остановка № 12). Тогда камера двигается еще раз, и дистанция сокращается до абсолютного минимума: свершается то, что верующий назовет чудом, – Йоханнес произносит свои первые слова. «Мария? Где Мария?»

Отныне мать – единственная Мария, и она способна лишь зафиксировать чудо, сообщив о нем доброжелательно безразличному гробовщику («Иисуса снимают с креста и кладут на колени матери», остановка № 13). Ее система взглядов не поколеблена, совесть по-прежнему молчит. Чудо интимно, чудо – предмет толкования и веры, а не громогласной явленности, как колокола в финале «Рассекая волны» Ларса фон Триера или «Слова» Карла Теодора Дрейера. Не заступая на опасную территорию религиозного кино, «Крестный путь» Брюггеманна не хочет укореняться и в безопасной почве антиклерикальных киноманифестов: в этом принципиальное отличие картины от эффектного «Реквиема» Ханса-Кристиана Шмида, истории

«Крестный путь»

умученной экзорцистами эпилептички. В конце концов ни отец Вебер, ни родители не требовали и не просили от Марии крайней жертвы. Община св. Павла, хоть и вдохновлена реальным Братством св. Пия X, все-таки вымышлена. А Бернадетт – казалось бы, персонаж в сюжете лишний – наглядно показывает, что можно быть прихожанкой этой церкви, оставаясь нормальным человеком и не отказываясь от радостей жизни.

Суть, конечно, не в этом, а в неожиданном ответе на вопрос о дистанции между сакральным и реальным. Передвигаясь по земле в рамках, установленных статичной камерой, невозможно преодолеть ее – и это знают все, от фанатичной матери до учительницы физкультуры, заставляющей школьников бегать по кругу под «сатанинскую» музыку. Лишь Мария поняла, что выход из этого замкнутого и, вероятно, дьявольского круга только один: по вертикали, вверх. Когда экскаватор закапывает гроб с ее телом – судя по всему, как и просила мать, белоснежный, чего зрителю все равно не покажут, – а стоящий рядом со свежей могилой Кристиан смотрит на неизбывную горизонталь горизонта, камера двигается в последний раз, взмывая к небесам и впервые глядя на облака.

Тело Иисуса кладут в гроб. Конечная остановка. Воскресение еще не произошло и вряд ли произойдет: ведь никто в него не верит. Как выясняется, ускользнуть на небо можно совсем незаметно. ✦

Дитрих Брюггеманн, Анна Брюггеманн:

«ЭТО ФИЛЬМ НЕ О ВЕРЕ, А О ФАНАТИЗМЕ»

Беседу ведет Марина Торопыгина

Марина Торопыгина. В вашем фильме очень подробно изображена жизнь семьи, состоящей в религиозной секте. Складывается впечатление, что фильм основан на личном опыте. Это действительно так?

Дитрих Брюггеманн. Мы с сестрой получили религиозное воспитание, но вполне умеренное. На Рождество, конечно, ходили в церковь. Но однажды мы с родителями попали в Южную Африку, а там в немецком католическом сообществе еще в 1970–1980-е годы в церковном обиходе укоренилась такая эстетика хиппи – одеяния широкие, знамена с радугой, но не в смысле сексуальных меньшинств, а просто потому, что радуга – символ надежды. И нашему папе это не понравилось – так мы оказались в общине св. Пия, где все было более традиционно. Мы не вступали в общину, конечно, а просто приходили туда на мессу. Потом, правда, быстро отказались от этой практики, но такой опыт мы приобрели и расширили потом в ходе подготовки к фильму.

Анна Брюггеманн. Фильмы, которые мы делаем, основываются не только на нашем личном опыте, но еще и на интуиции, ощущении того, что как будто витает в воздухе. Ну и, наконец, не последнюю роль играет фантазия.

Марина Торопыгина. Вы выбрали необычную форму для этой истории – эпизоды из жизни героини соотносятся с эпизодами Крестного пути Христа.

Дитрих Брюггеманн. Это форма довольно традиционная; в сущности медитация, то есть метод погружения в историю. Я уже ставил прежде фильм о религии и прибегал к тем же средствам, что используются в религиозных практиках.

Марина Торопыгина. Каждый из эпизодов снят одним планом…

Дитрих Брюггеманн. Да, мы уже работали в этой методике в моем малобюджетном фильме «Девять эпизодов». Мне кажется, в тот раз это удалось, и я решил применить этот опыт здесь. Схема простая: ставим камеру и снимаем все, что происходит между моментом ее включения и выключения. Получается почти театр, но, в отличие от театра, тут можно работать с масштабом и ракурсами – давать крупный план, можно двигать камеру, хотя у нас она почти все время стоит на штативе.

Марина Торопыгина. Что же все-таки вас привлекает в таких длинных планах, кроме удобства съемки?

Дитрих Брюггеманн. Это же моя профессия – планировать и строить мизансцены, при этом экспериментировать. Скажем, довести до крайности – почему бы не сделать десятиминутный план? Это как с танцором на канате – ему вроде бы все равно, на десяти метрах или на ста натянут канат, но все-таки и не все равно. Есть в этом такая внутренняя сила.

Марина Торопыгина. Сколько дублей приходилось снимать и как вам работалось с актерами, особенно с исполнительницей главной роли Леей ван Акен – она ведь дебютантка, ей четырнадцать лет всего?

Дитрих Брюггеманн. Когда мы начинали работать и понимали, что эпизод не получается, то просто останавливались. И, как правило, если заходили в тупик, это выяснялось достаточно быстро. Обычно на каждый план у нас получалось по десять-пятнадцать попыток. Максимум двадцать. Актерам сложно, да – нужно учить слова. Но это часть профессии, ничего не поделаешь. Леа ван Акен, кстати, прекрасно с этим справлялась, у нее врожденный талант.

Марина Торопыгина. Как вы ее нашли?

Дитрих Брюггеманн. Хотелось бы, конечно, рассказать красивую историю, как мы пробовали пятнадцать тысяч претенденток и ездили по школьным театрам. Но нет – Леа нас сама нашла. Она хотела стать актрисой и обратилась в агентство. А в агентстве знали, что мы готовимся к съемкам, и предложили ее. Так что практически в первый день мы и нашли главную героиню.

Марина Торопыгина. Но как получилось, что в роли матери снялась Франциска Вайс – она же значительно моложе своей героини?

Анна Брюггеманн. Это смешная история. Мы ее пригласили, чтобы она подыграла девочкам на кастинге. Звать актрису в возрасте мы не хотели – вдруг она потом обидится, что ее саму на роль не утверждают. А Франциска наша подруга, роль ей не подходит по возрасту, значит, никаких проблем не будет. Но потом пробовали-пробовали других актрис на роль матери и поняли, что Франциска была лучше всех.

Дитрих Брюггеманн. Она только переживала, что по роли приходится на детей кричать. И самый трудный из эпизодов был тот, где она с дочерью в машине разговаривает, там такой прессинг идет… Это еще и технически сложно было: кран, платформа…

Марина Торопыгина. Возвращаясь к эпизодам: самая первая сцена, где священник беседует с детьми о вере, воспроизводит иконографию Тайной вечери…

Дитрих Брюггеманн. Естественно.

Марина Торопыгина. А в других сценах вас тоже вдохновляла классическая живописная традиция?

Дитрих Брюггеманн. Я убежден в том, что кино существует не само по себе, а в контексте других видов искусств. Мы с вами сейчас в хвосте длинного потока: столетиями люди рассказывали истории, писали картины, думали о жизни. Я люблю просто ходить в музеи и смотреть картины. Мне нравится, когда образ вызывает эмоции и доходит до ума через сердце. Поэтому если у нас пейзаж, то это не просто пейзаж, а прекрасный пейзаж. В кино я хочу дать зрителю изображение, на которое можно долго смотреть. Я обращаюсь к зрителю как к взрослому человеку, я не подсказываю с помощью монтажных склеек, куда смотреть: смотри, куда ты сам хочешь. И постараюсь дать картину, где есть на что посмотреть, – покажу все целиком, всю систему, а не нарезку.

Марина Торопыгина. Почему, например, сцену знакомства Марии с Кристианом, которому она нравится, вы решили снимать в библиотеке?

Анна Брюггеманн. Но где же им еще было встретиться? Нужно было найти место, где тихо и спокойно, где они окажутся наедине, без одноклассников. Они же не из тех тинейджеров, которые ходят на дискотеки или курят на чердаке.

Дитрих Брюггеманн. Мне нравится эта странно-интимная атмосфера библиотеки, где нельзя говорить громко. Здесь есть и чистота, и интеллектуальность, и телесное словно исчезает. Это отличное место для того, чтобы заговорить с девушкой и посмотреть ей в глаза.

Марина Торопыгина. Но эпизод, где героиня не может принять причастие, получился вполне макабрическим, и в зале смеялись.

Дитрих Брюггеманн. Да, смеялись, это такой черный юмор, согласен. Я вообще не вижу ничего странного в том, что кто-нибудь воспримет наш фильм как черную комедию или комедию абсурда, – это ведь история об идее, доведенной до запредельности.

Анна Брюггеманн. В этом эпизоде дошедшей до дистрофии Марии пытаются дать гостию, но приходит медсестра[1] и говорит, что твердую пищу девочке ни в коем случае нельзя. Это абсурдная ситуация, действительно смешная.

Дитрих Брюггеманн. Здесь и происходит столкновение двух миров – мира фанатиков-фундаменталистов и мира рационально мыслящих людей. И смех – реакция зрителя на это столкновение. Вообще смех зрителей по ходу фильма меня не шокировал, они не надо мной смеялись, а вместе со мной. Я согласен с ними – да, это смешно.

Марина Торопыгина. Ваш фильм некоторые воспринимают как антирелигиозный или как антиклерикальный.

Дитрих Брюггеманн. Это точно не антирелигиозный фильм. Заметьте, речь идет о праворадикальной общине св. Павла – но это прозрачный намек на общину св. Пия X, таких католиков, которые считают себя оплотом истинной веры. Если вы считаете «Крестный путь» антирелигиозной картиной, то вам нужно разобраться с собственным отношением к религии. Это фильм не о вере, а о фанатизме, о проблемах, связанных с религиозным фанатизмом. Они есть во всем мире, есть и в моей стране. Я бы не сказал, что это движение, набирающее силу, но это точно заслуживает внимания.

Анна Брюггеманн. Христианский фундаментализм не так сенсационен, как исламский, например. Бомбы же они не бросают, к счастью. Зато в отношении

1. Ее играет Анна Брюггеманн.

«Крестный путь»

католического сообщества широкую огласку получили проблемы с сексуальным насилием. Но главное – идеологическое насилие, то, как молодым людям вбивают в голову идеологию.

Дитрих Брюггеманн. С этим сложнее, чем с физическим насилием, там хоть государство вмешивается, а в случае идеологического насилия сложно что-либо доказать вообще.

Марина Торопыгина. А сцена с чудом – она вдохновлена Ларсом фон Триером?

Дитрих Брюггеманн. Хм, вряд ли. Я его фильм видел очень давно. Чудо мне было необходимо, чтобы внести элемент неожиданности. Мы же понимаем по ходу картины, чем все закончится. И с другой стороны – мы не хотели бы, чтобы жертва осталась напрасной, правда? Кроме того, это меняет ракурс: мы видим ужасную историю – но чудо все-таки случается. Хотя финал можно понимать иначе: это не обязательно чудо, а, может быть, просто совпадение – ребенок к этому моменту созрел, чтобы заговорить. Или же на него психологически подействовала необычная напряженная атмосфера…

Марина Торопыгина. Сейчас, во время фестиваля, ваш фильм лидирует по результатам опроса критиков в журнале Screen. Насколько важно для вас участие в конкурсе Берлинале?

Анна Брюггеманн. Мы очень рады этому, конечно.

Дитрих Брюггеманн. Участие в конкурсе – это как посвящение в рыцари. Один удар – и ты уже не просто подающий надежды режиссер, а член ордена. +

Берлин

Анжелика Артюх

КОВБОЙ ИЗ СРЕДНЕГО КЛАССА

«Ничья земля»
Wu ren qu
Авторы сценария Айна Син, Нин Хао, Шу Пин
Режиссер Нин Хао
Оператор Ду Цзэ
Художник Хао И
Композитор Натан Ван
В ролях: Су Чжэн, Дуобуцзэ, Юй Нань, Хуан Бо и другие
Beijing Guoli Changsheng Movies & TV Productions Co., China Film Group
Китай
2013

Все кинотеоретики, писавшие о формуле вестерна, отмечали его главный конфликт: конфликт между дикостью и цивилизацией, вариации которого можно найти не только в американской классике, но и в итальянских «спагетти», и в красном вестерне, снятом на территориях социалистических республик. По сути этот конфликт отмечает прогресс того общества, в котором развивается вестерн. И даже создавая о нем самые причудливые мифы и сказки, вестерн все равно находит героев, несущих свое одинокое бремя «вестернера», которое порой непонятно постороннему наблюдателю, но которое всегда распознается постфактум, в исторической перспективе.

Этот конфликт всегда говорит о наличии фронтира – границы между пустошью и садом, не освоенной человеком территорией и цивилизацией. И как показывает эволюция вестерна (например, фильмы Энтони Манна, Сэма Пекинпа или Серджо Леоне), фронтир не обязательно может затрагивать территории. Он может лежать в душе человека, ищущего в себе силы и способности к тому, чтобы в диких условиях действовать по законам цивилизации. Даже находясь in the middle of nowhere, где правят цинизм, алчность и жестокость, одинокие ковбои утверждают себя как «хорошие», а не как «плохие» и «злые» тем, что защищают благородные принципы и напоминают о временах рыцарства.

Неудивительно, что формулой вестерна заинтересовались китайцы, в настоящее время с огромной скоростью

и с большим успехом осваивающие жанровое кино. Китай с его программной вестернизацией больших городов, созданием богатейших свободных экономических зон и огромной территорией, часть которой (как, например, Запад и Север) остается дикой и плохо освоенной, все еще остается страной контрастов. Здесь вполне можно отыскать тот суровый и дикий ландшафт, который возникает в качестве nowhere в фильме «Ничья земля» Нин Хао, участвовавшем в конкурсе Берлинале. Пустоши Такла-Макан, на которых кое-где появляются выжженные солнцем горы, напоминают не столько о палимых солнцем и снятых главным образом в Испании «мексикано-американских» территориях «спагетти»-вестернов и уж тем более не о Долине монументов американских предшественников жанра, сколько о фантастических пейзажах «Безумного Макса», населенных дикарями, которым разве что остается стать каннибалами. Впрочем, действуют эти дикари вполне по законам каннибализма: с человеком здесь не церемонятся, чуть что, в лучшем случае бьют железом по голове, в худшем вонзают нож в горло, пускают пулю в лоб или закапывают живьем.

В эти китайские пустынные края, отдаленные тремя днями езды на лошадиной повозке, устремляется главный герой фильма – молодой городской адвокат, подрядившийся защищать злостного и богатого браконьера. Браконьер этот впервые появляется в кадре, подобно терминатору Арнольда Шварценеггера: тяжелые сапоги, уверенно вылезающие из машины на пыльную землю, предваряют демонстрацию сурового лица, глаза которого не обещают пощады. В дальнейшем он и поведет себя, как терминатор, – с упорством робота будет вылезать из любых катастроф, чтобы снова и снова навести на героя оружие. В свою очередь адвокат смотрится абсолютным антиподом злодею: маленький и боязливый очкарик, хорошо знающий букву закона, желающий по-быстрому заработать, он в начале картины и не представляет себе, как «ничья земля» заставит его совершенно преобразиться в финале, приобрести понимание того, что индивидуалистская борьба за выживание – удел обезьян, а взаимопомощь и забота о другом – условие эволюции от обезьяны к человеку.

В «Ничьей земле» можно говорить не столько о географическом фронтире, сколько о символическом. Географический фронтир, обычно расположенный между городской средой и дикой, здесь едва обозначен. Место, откуда приезжает главный герой, определенно является частью nowhere, просто, быть может, там больше признаков цивилизации: дорогие машины, современные гаджеты, каменные дома. «Ничья земля» создает своего рода метафору современного Китая, где законы дикого капитализма и инстинкта выживания являются доминирующими, где все перемешано: средний класс, проститутки, бандосы, рабочие существуют без особой друг от друга дистанции, где всегда рискуешь оказаться в экстремальной беде. Однако в фильме акцентируется символический (он же и психологический) фронтир, который расположен в душе самого героя. Этот герой весь фильм будет бороться со страхами и корыстью, чтобы преобразиться из маленького человека в «вестернера», жертвующего собой. Город, из которого он приезжает, лишь оазис большой «ничьей земли» под названием Китай, в котором правила игры все время меняются и, чтобы выжить, нужно постоянно искать в себе мужество и смекалку.

Как некогда авторы «спагетти», режиссер Нин Хао не желает смотреть оптимистично на географический фронтир. Дикий капитализм сделал

опасными и городских жителей. Таких, например, как адвокат, который ради быстрого заработка готов оправдать браконьера, убившего полицейского и выдавшего убийство за несчастный случай на дороге. Это он в городе научился тому, что деньги не пахнут и чем отъявленнее бандит, тем больше можно с него содрать. Калькуляция профессионального юриста, забывшего, что существует моральный закон. Однако когда в пустыне этот самый бандос нацелился убрать неугодного адвоката, выпросившего у него дорогую машину в качестве вознаграждения, герой впервые серьезно задумался: стоит ли жизнь личного обогащения?

В отличие от ироничного итальянского циника Леоне, в художественном мире фильмов которого действовал принцип «в царстве слепых одноглазый король», Нин Хао гораздо более моралистичен, чем заставляет вспомнить не столько об итальянских «спагетти», сколько об американских вестернах, в которых часто движение в глубь Дикого Запада служило чем-то вроде духовного пути в направлении к человеческому преображению. Опасности, убийства, индейцы, дикая природа были необходимым испытанием ковбоя на стойкость и одновременно возможностью познать мир и себя. У Леоне играли маски (вроде «Человека без имени»), которые, подобно маскам комедии дель арте, не меняли собственной психологической краски. В американских же вестернах раскрывались характеры, в которых цивилизаторские интенции боролись с дикими импульсами и инстинктами. Таким, к примеру, был герой «Обнаженной шпоры» Энтони Манна – «вестернер поневоле», приложивший немало душевных усилий, чтобы побороть в себе корысть и жестокость и встать на цивилизаторский путь. Герой «Ничьей земли» также проходит свой путь преображения – из мелкого корыстолюбивого дельца с дипломатом преображаясь в ковбоя и даже в современного рыцаря.

Любой рыцарь утверждает себя служением даме. Есть она и в «Ничьей земле». Случайная попутчица адвоката, непонятно как попавшая в эти дикие пустоши, всеми правдами и неправдами попытается вырваться «в лучшую жизнь» – в город, поскольку приходит к выводу, что в дикой пустыне ее ждут только побои от сутенера, умело использующего ее таланты стриптизерши с бензоколонки. Собственно, она первая преподнесет адвокату урок самопожертвования, когда предложит убийце последние деньги в обмен на жизнь своего невольного спасителя. Герой будет упорно спасать ее от передряг, забыв об опасности и собственной шкуре.

Женский образ в «Ничьей земле» вполне достоин «спагетти». Это в американских вестернах женщина, как правило, была ценностью, поскольку обещала продолжение рода и являлась хранительницей домашнего очага. Конечно, в американских вестернах были и женщины из салуна, но они трактовались скорее заблудшими овцами, лишний раз напоминая об истинном предназначении женщины. «Спагетти» были более циничными по отношению к женщинам, показывая их, как правило, проститутками, хотя и не лишенными сердца. Мужчины их меньше оберегали, использовали для своих нужд, и только настоящие герои, как, к примеру, «человек без имени», своим героическим жестом дарили им новый шанс.

Примерно по той же схеме построена «Ничья земля». Героические поступки адвоката (а их число нарастает с каждой новой встречей с жителями Такла-Макана) приводят стриптизершу к мысли о том, что ее устремление в город – это не просто шанс к лучшей жизни, а шанс приобрести

«Ничья земля»

предназначение, которое в результате она и приобретает, когда в финале оказывается в балетной школе и начинает работать с детьми.

Морализм фильма совсем не мешает ему быть веселым и отвязным. Чего, например, стоит сцена, когда адвокат пересаживается из разбитой машины на лошадь и скачет по пустошам, ориентируясь по навигатору. Или момент, когда герой избавляется от преследующих его на грузовике местных дикарей благодаря тому, что бросает зажигалку в кузов с хворостом. В «Ничьей земле» очень много смешных придумок, и это наличие юмора также делает фильм продолжателем традиции «спагетти»-вестерна, но с собственной спецификой, которая говорит о том, что он остается еще и сатирическим произведением, развернутой метафорой современного китайского общества.

Оно стремительно развивается экономически, укрепляя ряды среднего класса. Этот класс теперь не только является главным потребителем кино, но часто становится и его главным героем. С участием его представителей в Китае снимается множество жанровых фильмов – от мелодрам до хорроров.

«Ничья земля» демонстрирует, что пришло время и вестерну рассказать о чаяниях среднего класса. Отрадно, что эти чаяния касаются осмысления того, как человеку укреплять связи с другим, как ему искать пути к взаимопомощи, как стать героем в диких условиях. Конечно, «Ничья земля» транслирует и определенные страхи городских китайцев по отношению к «диким территориям». Саспенс возникает всякий раз, когда адвокату приходится сталкиваться с жителями Такла-Макана. Они рисуются совершенно неуправляемыми, опасными сумасшедшими, лишенными знаний о силе общественного договора. Однако главный вывод фильма все же состоит в том, что рефлексирующий о человеческом предназначении средний класс все же может победить дикость. +

Марина Дроздова

УЭЛЬФ, КОТОРОМУ ВСЕ ОБРЫДЛО

«Похищение Мишеля Уэльбека»
L'enlèvement de Michel Houellebecq
Автор сценария, режиссер Гийом Никлу
Оператор Кристоф Оффенштейн
Художник Дидье Або
В ролях: Мишель Уэльбек, Матье Никур, Максим Лефрансуа, Франсуаз Лебрён, Люк Шварц, Веран Моберре и другие
Les Films du Worso
Франция
2014

Сумрачный эльф современной литературы Мишель Уэльбек бочком-бочком шел по проходу между рядами в берлинском кинозале «Дельфи» (кинотеатр – остов размытого ар деко в нагромождении послевоенных пятиэтажек). Граждане-зрители собрались у входа за час до начала представления и теперь, успокоенно разложив под креслами свои пальтишки и обняв полиэтиленовые кастрюльки с пузырящимся сухим вином (в силу неких гигиенических причин бармен просил переливать веселящие жидкости из двухсотграммовых бутылочек в такие вот громоздкие стаканы, впрочем, в зале были запеленгованы и зрители, нелегально внесшие в зал «взрослые» 0,75 бутылки с шампанским), с выражением нежности на лицах ждали, пока кумир угнездится в точке сцены около микрофона. Рядом с режиссером Гийомом Никлу, господином, чья самооценка находилась далеко не в столь меланхоличной стадии, как у Уэльбека, то есть Никлу вполне был готов гарцевать на репликах и смыслах, демонстрируя амбиции. В то время как писатель с несколько зависающей грустью ждал приговора темного зала. Но вот какова же gloria mundi – сколь много светлых и добрых полуулыбок приветствия было обращено к этому самому знаменитому в европейском литературном мире мизантропу с концертными формами депрессии! Читающая публика, значит, по-прежнему легко продуцирует сострадание. И ей элементарно приятно, что звезда не похожа на персонажей с глянцевых обложек, а напоминает приблудного хоббита с давно просроченной кредитной карточкой. Итак, массовое визионерское любовное бдение предваряло киносеанс.

И главным качеством фильма оказалось его редкостное дружелюбие. Уэльбек играет в нем самого себя – хотя иногда кажется, что душою он играет диснеевского Бэмби, заговорившего человеческим голосом: «Ничего из того, на что я надеялся в юности, не сбылось. Случались, конечно, занятные моменты, но неизменно сопряженные с дикими трудностями, вырванные у жизни на пределе сил, ни разу ничто не досталось мне даром, теперь мне все это обрыдло и хочется лишь одного – закончить свои дни без чрезмерных страданий, тяжелой болезни или инвалидности…»

В комическом триллере-фарсе «Похищение Мишеля Уэльбека» удивительным образом совпали стили – белесого реализма прозы образца «Карт и территорий» и непритязательного полудомашнего видео. По «картинке» фильм представляет собой псевдодокументалку, снятую на нечто, дающее эффект камеры VHS. При этом манера киноповествования изящная и тонкая, импровизационная, но одновременно внятно продуманная. Словом, яркий образец мокьюментари.

Как известно, в середине сентября 2011 года появилась информация о том, что Уэльбек пропал без вести, но вечером 16 сентября писатель вышел на связь со своим издательством. По мотивам этого инцидента и придуман фильм. Где-то в тусклом современном районе Парижа Уэльбек едет в лифте вместе с другими пассажирами – тремя дебелыми грузчиками, по виду бандитами. Тени детективных предположений мелькают по лицу писателя – и прячутся за следами похмелья. Интуиция оказывается явью: бандиты мастеровито пакуют Уэльбека в ящик, выносят из дома, кладут в багажник. И скоро похищенный обнаруживает себя в доме престарелой четы – родителей одного из разбойников – на краю парижской географии.

Протертые ковры, пластиковая мебель, отклеившиеся обои, разнокалиберная посуда – убогий дизайн квартиросъемщиков на социале. Злодеи – из боксеров и любителей бодибилдинга. Уэльбек – из явных антагонистов спорта. Собственно, он не очень против валяться целый день в кровати, даже и прикованный наручниками, если бы ему дали зажигалку (а то каждые пять минут приходится кричать: «Огонька!»), книжки и бесперебойно снабжали красным вином. Смиренно, но настойчиво он просит покупать определенный тип аргентинского, «…а то от местного желудок вопиет». В сущности, налицо экранизация – с помощью несколько кривоватой оптики – цитаты из его же романа: «Вообще, мое любимое время – конец декабря: темнеет в четыре часа. Тогда я со спокойной совестью могу надеть пижаму, принять снотворное и залечь с бутылкой вина и книжкой. Я так живу уже многие годы. Солнце встает в девять утра; пока я умоюсь, выпью несколько чашек кофе, глядишь – уже и полдень на носу, остается продержаться четыре часа светового дня, с этой задачей я обычно справляюсь неплохо…»

Абсурд и гротеск уютно томятся в интерьере квартирки. Пожилые родители как могут привечают узника, принимая его за гостя. Папаша рассказывает про военное детство и устройство двигателя своего древнего автомобиля («Мне бы немного частного пространства, хоть немного!» – иной раз скулит Уэльбек, загнанный многочасовыми монологами словоохотливого хозяина в угол кровати: он же прикован наручниками). Мамаша готовит курицу в честь дня рождения узника. А памятуя о скандальных «Элементарных частицах», предлагает имениннику видеокассету с порнофильмом. Уэльбек застенчиво, но вкрадчиво в ответ просит «…настоящую девушку для настоящего секса». И получает подарок. Свет в спальне чинно гаснет, а наутро мы видим сцену сентиментального просветления: он и она сидят за чашкой кофе, ласково пожирая друг друга глазами. То ли

циничная явь, то ли циничный фарс, то ли знак равенства между ними. Если бы в Википедии была статья «Утро влюбленных», то в ней была бы представлена в точности и в нюансах такая именно мизансцена. Как известно, писателя обвиняли в плагиате – в использовании без изменений статей из Википедии, – и режиссер фильма то и дело тонко реконструирует текстологический прием, фигурально выражаясь, «транспарентного реализма».

Заказчик похищения между тем не объявляется, и сама затея оказывается в пространстве комедии положений. Тем более что Уэльбек с самого начала уныло твердит, что «литературный люд далеко не столь героичен в смысле солидаризации, сколь кинематографический, и душеспасительных демаршей от них не жди»: иными словами, никто выкуп за него платить не будет – ни комитет Гонкуровской премии, ни президент Франции, вообще никто. Это неприятно настораживает разбойников. К тому же на фоне всей этой волокиты разворачиваются диспуты о словесности и интеллектуалах – и легко провоцируют умножение зон конфликтов. Вплоть до потасовок. Но в результате найден миротворческий дискурс – и, когда наступает время выдвигаться на свободу, Уэльбек-персонаж договаривается с мамашей злодея о том, что снимет у соседей комнатку в ржавом трейлере, который приткнулся на пустыре неподалеку. В общем, будто нарисовалась ему (с деликатной карикатурностью) потайная дверь в новый счастливый мир. Такая вот безыскусная пародия на антиконсьюмеризм и его последствия. О кознях товароведов, этих властителей мира, уже плакал другой «клон» Уэльбека – в «Картах и территориях»: «Я не был так уж счастлив со всех точек зрения, но хотя бы имел возможность систематически приобретать очередную пару любимых башмаков. Пустячок, а приятно, особенно когда личная жизнь так скудна. Но даже этой примитивной радости меня лишили. Через несколько лет мои обожаемые товары исчезли из магазинов, их просто-напросто сняли с производства, а моя несчастная куртка Camel Legend, наверняка самая красивая куртка, когда-либо видевшая свет, вообще прожила всего один сезон... – Заплакав медленными крупными слезами, писатель подлил себе вина. – Это так жестоко, знаете, чудовищно жестоко».

Тщедушие и мускулинность (души и тела, предмета и идеи, товара и потребителя) – эти качества естественным образом становятся главными комическими материалами для режиссера. И он с ними прекрасно справляется – не теряя кинематографической невозмутимости. Тут и метафоры, и гэги. Уэльбек начинает увлекаться бодибилдингом (больше в теории, чем на практике, но все равно очень смешно). Бандиты вспоминают свои школьные сочинения. Много милого юмора «между строк» и «между кадров» – неявного, теневого, на оборотной стороне шуток. Двусмысленного – в хорошем смысле слова. «Фильм порадовал нас нежданной теплотой», – написали критики после премьеры фильма на Берлинале, и хочется к выводу присоединиться.

Идут титры, а Уэльбек, играющий самого себя, становится симпатичной пародией на персонажей своих романов. И его знаменитая мизантропия, и падение западной цивилизации перестают быть столь пугающими: если тщедушный интеллектуал наделен такой силой воли, что отобьет себе в заточении излюбленный сорт вина и девушку по вызову, что ж не воспрянуть духом, не побряцать, так сказать, оружием мысли? Фильм, в сущности, оказался в каком-то смысле антиуэльбековским, чем и дал призрачную эльфийскую надежду. ◆

Зара Абдуллаева

ПОБЕДИТЕЛЕЙ НЕТ

«Вторая игра»
Al doilea joc
Автор сценария, режиссер
Корнелиу Порумбою
Композитор Макс Рихтер
42 km film
Румыния
2014

«Вторая игра» Корнелиу Порумбою (берлинская программа «Форум») – документ антизрелищный. Коммуникация со зрителем тут естественным образом затруднена: на экране полтора часа только запись матча между звездными румынскими футбольными командами «Стяуа» и «Динамо» (декабрь, 1988). И всё. Ужасное изображение. Так в то время снимали матч телевизионщики. К тому же в тот день шел жуткий, запорошивший футбольное поле снег, измучивший игроков. За кадром игру комментируют режиссер и его отец Адриан Порумбою, рефери того и многих других матчей. Нейтральными глуховатыми отстраненными голосами. Можно было бы сказать «потусторонними». Будто из небытия.

«Кому все это интересно? Запись каменного века», – подбрасывает реплику отец. Очень спокойно, как дело решенное, намечается, не объявляя себя, интрига, связанная с восприятием фильмов Порумбою. И вообще *времени*. Его «скучных» картин, как эта игра без забитых голов, и длинных, потому что они вроде бы бессобытийны. Именно так комментирует свое творчество режиссер. Адриан «мяч» сына подхватывает, уверенный, что футбольные матчи, как фильмы, как вообще искусство, волнуют только в момент настоящего времени, когда они происходили, снимались, делались. Спустя время к ним теряется интерес. В фильме Порумбою «Когда в Бухаресте наступает вечер, или Метаболизм» герой-режиссер признается актрисе, которую пробует на роль, что

через пятьдесят лет никто не будет смотреть фильмы. Ну смотреть, может, и станут, но кино будет другим.

Во «Второй игре» папа с сыном обсуждают старые правила игры на футбольном поле, со временем они резко изменились, превратившись в спектакли с эффектной режиссурой.

Тот матч в декабре 1988 года закончился со счетом 0:0. А мог бы иначе, если бы Адриан, арбитр на поле, не воспользовался так называемым «правилом преимущества» (но об этом позже). Эта важная игра команд высшей лиги состоялась ровно за год до румынской революции. Но об этом во «Второй игре» нет ни звука.

Время, прошлое и, настоящее – центральный сюжет румынских режиссеров «новой волны», и в частности Порумбою. Картинка, представленная во «Второй игре», доводит до края, до предела смутное, в смысле убогое, изображение в игровых фильмах режиссера на сюжеты постреволюционной румынской реальности. В «объективной лживости» (выражение Вальтера Беньямина) Порумбою заподозрить невозможно. Но он обостряет, не прибегая к какой-либо экспрессивности, реальную муть картинки как наличие однотонной и выморочной – непарадной действительности, в которой играли в футбол, сидели в ментовке, следили за подозреваемым в распространении наркотиков («Полицейский, прилагательное») или имитировали ток-шоу в прямом эфире, посвященное шестнадцатилетию «славной» румынской революции (фильм «Было или не было?», имеющий второе название «12:08 к востоку от Бухареста»).

В этом ток-шоу, занимающем большую часть картины, Порумбою демонстрировал нейтральное изображение тупой телекартинки, а точка зрения кинозрителей совпадала с точкой зрения телезрителей. Во «Второй игре» – первая состоялась двадцать шесть лет назад – точка зрения кинозрителей слипалась с восприятием телезрителей того времени, а нынешние закадровые комментаторы выбрали себе роль зрителей. Разница между публикой в зале и этими, новейшими, комментаторами состояла только в том, что папа с сыном сидят и болтают перед монитором, а мы замерли перед экраном.

Звук, сопровождающий тот матч (рев трибун, свистки судей и т.д.), Порумбою отключил. Таким образом, мы смотрим немое кино – реальный матч, едва разбирая из-за погодных условий, кто есть кто. А слушаем голоса Корнелиу и Адриана в режиме эха, доносящегося из какого-то еще одного измерения или ощущения времени.

Бесстрастный на первый взгляд хроникер повседневности, Порумбою взрывал эту румынскую повседневность в телевизионной реальности ток-шоу («Было или не было?»), где реконструировались события декабрьского дня 1989 года с помощью звонков телезрителей в студию. Одни из них считали, что никакой революции не было, поскольку на площадь провинциального городка диссиденты вышли после побега Чаушеску из Бухареста. А сильно пьющий учитель истории и пенсионер, приглашенные в студию, не могли перебить угрожающую силу «гласа народа» – защитников не случившейся революции в их городе. Тот игровой фильм использовал практику мокьюментари и строился, равно как «Полицейский, прилагательное», на конфликте интерпретаций. Новые правила грамматики, введенные в постреволюционной Румынии и имевшие не только ироническое значение в развитии сюжета «Полицейского…», могли бы сойти за рифму к новым судейским правилам на

футбольном поле, к которым бывший арбитр не имеет прямого отношения, но судит теперь о них с позиции зрителя.

Во «Второй игре» Порумбою создает по сути новый жанр уже не на границе игрового/неигрового кино, а по ту сторону обеих границ, интересуясь, как мне кажется, субъектом истории и даже исторических процессов. Он показывает два тайма матча в реальном времени и отца, который не наказал игрока, явно нарушившего правила в штрафной площадке, тем самым лишив команду противников пенальти. Иначе говоря, отказав в возможности потенциальной победы. Это «правило преимущества», близкое человеческой природе Адриана, не только профессионала, состояло в том, что если игрок нарушал правила, но не терял мяч, то он, будучи судьей, игру не прерывал. Так режиссировалась не только красота футбольных комбинаций, превращенная с течением времени в склочное зрелище с перепалками игроков и арбитров, горделиво мстящих желтыми карточками, и т.д., но удостоверялась персональная, она же философская, позиция отца режиссера. Ее преимущество и уязвимость состояли в том, что Адриан считал: наказание, которого избежал игрок, покуда он владел мячом, этого игрока настигнет. Раньше или позже.

Такая установка или даже «историческая перспектива», о которой, возможно, не задумывался судья, раздвигает границы этого стадиона и выводит радикальный минималистский фильм Порумбою за пределы футбольных дискуссий. Точно так же в фильме «Полицейский, прилагательное» молодой следователь сопротивлялся решению шефа полиции закрыть дело, наказать молодого человека, торгующего наркотиками, хотя доказательств и улик не обнаружилось. В центральном эпизоде этого фильма матерый полицейский, воспитанный в дореволюционной Румынии, запутывал простецкого детектива значениями слов, пользуясь статьями из толкового словаря. Запутавшись в трактовках слова «совесть», неопытный полицейский капитулировал под натиском местного Порфирия Петровича и застревал в неустойчивом положении между собственной персоной, именем существительным, и своей ролью в новых для него правилах игры (поведения), становясь именем прилагательным.

Оболганные воспоминания участников ток-шоу, приглашенных в телестудию, но не сумевших сыграть роль «нападающих» под натиском народных мифотворцев и лживой верткости телеведущего, рефери этой передачи, держащего удар ради «взвешенной» – объективистской позиции, перебивались в фильме «Было или не было?» внеочередным звонком. Во «Второй игре» запись матча между «Стяуа» и «Динамо» перекрывалась, как бывает в прямом эфире, строкой со счетом матчей, идущих в то же самое время на других стадионах. Так вот. Сдержанный голос женщины рассказывал в трубку, что ее сын погиб 22 декабря в Бухаресте, что сейчас идет снег, а завтра он может превратиться в грязь. «Веселого вам Рождества». Конец игры. Или гротескного ток-шоу.

Снег и грязь, смешавшись во время матча «Стяуа» – «Динамо», обезобразили выразительную как образ тотальной (тоталитарной) реальности картинку, которой аккомпанировали с большими паузами – то есть для того, чтобы непрерывное течение времени физиологически прочувствовал кинозритель, – апатичные голоса режиссера (которому несколько раз кто-то звонил, удостоверяя, что дистанция времени съежилась до «здесь и сейчас»)

и бывшего арбитра. Дистанция, явленная в изображении, в бесстрастном тембре голосов, сохраняется в этом фильме и сокращается, а меланхолия накрывает и снег, и грязь, и само восприятие «Второй игры», на титрах которой Порумбою не постеснялся включить «Времена года» Вивальди.

Экспериментальный фильм Корнелиу Порумбою о памяти засвидетельствовал, что победителей вообще нет. Даже если мы знаем, что они есть.

В финале фильма другого румынского фаворита фестивалей Кристиана Мунджу «4 месяца, 3 недели и 2 дня» две подружки – одна жертвенная, помогающая другой, которая сделала запрещенный в социалистической Румынии аборт, – договаривались о том, что никогда об этом вспоминать не будут. Режиссер Порумбою и его отец, выбрав для общения технически несмотрибельную запись, таких намерений не имеют, не требуют молчания памяти. Хотя по-разному трактуют игру. Сыну кажется, что легендарные парни здорово играют. Отец уверен, что на поле ничего особенного не происходит.

События прошедшего или настоящего времени персонажи фильмов Порумбою интерпретируют, как правило, с противоположных точек зрения. Этот странный эффект – «диалектический материализм» ощущения времени режиссером и загвоздка для его героев. Папа с сыном, пересматривая давнюю игру, вспоминают стукачей, сопровождавших Адриана во время международных матчей, румынских полковников, объяснявших арбитру, кто должен выиграть в одном или другом матче, говорят о телекамерах, которые – по неукоснительной цензуре – как только натыкались на стычки игроков, переводили взгляд на трибуны. Но эти вяловатые реплики никому – прежде всего самим комментаторам – совсем неинтересны.

Что же побудило их встретиться перед монитором? Порумбою задает отцу вопрос: осмыслял ли он после матча свое решение лишить одну из команд необходимого пенальти? Считает ли он себя правым? Отец уклончиво что-то бурчит, но мы понимаем: однозначного ответа на вопрос о справедливости нет. Или он неразрешим.

Эта фундаментальная дилемма о праве на ошибку, о наказании и о желании закрыть глаза на штрафника (или проштрафившихся людей не только во время матчей) приклеивает публику в современном кинозале не к плохой картинке, но к проблематике за границами футбольных прений. Речь, ни много ни мало, идет о меланхолии, разлитой в потертом изображении, немом движении игроков, в потухших голосах отца и сына. О меланхолии, памятной с тех прошедших времен, существующей и теперь. Меланхолия остается, а память, непроизвольно или намеренно, стирается. Но она должна быть освидетельствована вот в таких необработанных артефактах, как подобная телезапись.

Речь в этом тихом фильме, в сущности, безмолвствует об отношении ко времени, до- и постреволюционном. И – о будущем, которое неизбежно мифологизируется без рефлексии об истории (не только футбола) и о частных историях с реальными или вымышленными фигурантами. ◆

Елена Стишова

ВОЕННО-ПОЛЕВОЙ РОМАН

«Мама, война и я»
Meine Mutter, ein Krieg und ich
Автор сценария Штефан Крумблегель
Режиссеры Тамара Трампе, Иоганн Файндт
Оператор Иоганн Файндт
Звукорежиссер Юте Катинка Крамер
ZDF, Arte Fernsehfilm
Германия – Россия – Украина
2014

Совсем не сразу до меня дошло, что этот простодушный, стилизованный под home video doc. сделан мастерски. Я думала о нем прежде всего как о реальной истории военных лет, истории феноменальной. Бесхитростный рассказ с помощью трех старых фоток (буквально!) и нескольких синхронов цепляет и раскручивает катушку твоей личной памяти, связанной с войной. По-моему, нельзя ту войну называть минувшей и через семьдесят без малого лет после формального конца. Слишком многое не сказано, замолчано, слишком многие не похоронены, слишком многие забыты и брошены.

Просматривая список призов и наград Берлинале, я обрадовалась: «Мама, война и я» получила приз зрительских симпатий в секции Панорама doc. Стало быть, работает на успех фильма не только моя ангажированность биографического свойства: я из поколения «детей войны», как и Тамара Трампе, один из авторов картины, рожденная зимой 1942 года в окрестностях Воронежа, на снежном берегу Волги.

Большинство зрителей Панорамы doc., набирающей популярность из года в год, – молодые люди, не связанные со второй мировой ни прямо, ни косвенно. Видимо, фильм нажал на клавишу, на которую откликается память коллективная, наследующая опыт предков, которых так или иначе задела война, мировое бедствие, и его ни оплакать, ни отмолить. В фильме резонируют базовые человеческие чувства – любовь, страдание, сострадание. Боюсь сказать, что здесь правит русская тональность, а я попадаюсь на этот крючок безотказно. Боюсь, потому что авторы – Тамара Трампе

и Иоганн Файндт – люди германской культуры, от православных ценностей далекие. У Тамары мать русская, но в семь лет девочка оказалась в Восточной Германии, выросла с отчимом-немцем, считает себя немкой. Экран, по сути, рассказывает Тамарину историю сквозь судьбу ее покойной матери, фронтовой санитарки, в двадцать один год добровольно ушедшей на войну.

По словам Тамары, ее мать, Вера Петровна Стрельченко, никогда не говорила о своем фронтовом опыте. На вопросы дочери отвечала: «Пусть моя война останется со мною». Когда в четырнадцать лет Тамара случайно нашла свою метрику и поняла, что ее отец вовсе не Вилли, не тот папа, что сидел у ее постели, когда она болела, мать открыла ей тайну ее рождения. Дело было на фронте, у Веры случился военно-полевой роман с командиром части. Во время беременности Вера узнала, что у него большая семья – пятеро детей. И ушла в сторону, старалась не быть на виду. Когда пришло время рожать, Вера разрешилась прямо на снегу, закутала дочку в меховой полушубок.

Незадолго до смерти мать сама захотела рассказать дочери про свою военную молодость. И тогда Тамара, кинорежиссер с опытом, решила ее снимать. Этим синхроном, где дочь интервьюирует мать, начинается фильм. Дочь допытывается, любила ли мать ее отца. «Он был мой босс», – отвечает мать и смеется. Она не комментирует. Похоже, она не только говорит, но и мыслит по-немецки, прожив на Западе шестьдесят лет. Короче, любовь или просто так, но боссу не отказывают, если не хотят неприятностей на свою голову.

Такой был у Веры военно-полевой роман. Тамара прожила на фронте с матерью одиннадцать месяцев, до той поры, когда часть, где служила Вера, передислоцировалась на запад. Вере удалось добраться до родни, оставить ребенка и вернуться в часть.

Уже после войны мать-одиночка вышла замуж за антифашиста Вилли. Всю войну он вел антифашистскую радиопропаганду среди немецких войск – такая была у него работа. Мечтал вернуться на родину. И вернулся с Верой и Тамарой в Росток, в тогдашнюю ГДР.

Авторы скупы на слово, они сознательно не включают в фильм житейские и биографические подробности, не желая, видимо, делать моноисторию одной только Веры. Они хотят укрупнить масштаб, найти ровесниц Веры – ветеранов войны. Может, кто-то из тех, кто учился с Верой в медучилище, помнит ее молодой девушкой, какой ее не знает дочь?

У меня есть догадка, подтверждаемая лишь той настойчивостью, с которой Тамара Трампе искала прошлое своей матери: она не могла себе простить, что не пыталась узнать о матери больше при ее жизни. Типовая ошибка детей. Детям кажется, что жизнь вечна и родители вечны, что время, когда ты не сможешь задать вопрос матери, не наступит никогда.

Тамару занимает и феномен памяти. Она любит ссылаться на Маркеса, на его убежденность, что жизнь человеческая вовсе не сумма всех событий его жизни, а лишь то, что человек помнит осознанно. Нельзя понуждать человека вспоминать то, о чем он хочет забыть. Есть риск повторить травму, заставить человека страдать.

Любопытно, что Тамаре в голову не приходило отыскать след своего отца, найти своих сводных братьев-сестер. Все ее дочерние чувства связаны с Вилли. Зато с помощью своего ассистента она разыскала ветеранок – ровесниц матери и отправилась в компании с режиссером-оператором Иоганном

Файндтом в город Синельниково Днепропетровской области, туда, где мать заканчивала медучилище.

Советская провинция – это что-то отдельное. Насмерть убитая природа, задавленная мрачной бетонной застройкой, излучает в пространство неизбывную экзистенциальную тоску. Режиссер то и дело протирает окна в машине, сдувает пыль с визира камеры, но картинка не становится ярче. Изображение будто затянуто то ли паутиной, то ли ряской. Только оптика тут ни при чем, оптика отличная. Оттого и фиксирует то, чего глаз не видит: мелкие трещины, «крупу» на строительных блоках, облупившуюся краску, кривые швы. Да и погода вторит городскому пейзажу. Предзимье, низкое сизое небо.

Вписанные в этот депрессивный фон портреты ветеранов – четыре микроновеллы о стариках, доживающих свой век в неуюте богом забытого места. Все они живут на городской окраине, в развалюхах деревенского типа. Здесь обитает Иван Петрович, дядя Ваня, младший брат матери, на фронт попал в середине войны, вслед за сестрой и братьями. Неразговорчивый, но приветливый старик суетится по хозяйству, видно, привык жить в одиночку – не жалуется.

Портретирование старости – дело тонкое, деликатное. Сложнее, чем с другими, приходится с Галиной Николаевной Серчантиной. Поначалу кинематографистам не открывают, рассматривают через окошко. Да и впускают неохотно, с опаской. Видно, немало усилий было предпринято, чтобы расположить к себе хмурую, неприветливую, битую жизнью старуху. На фронте она оказалась совсем девчонкой, случайно, записалась добровольцем за компанию со своей боевой подругой. Всю войну, от звонка до звонка, прошла санитаркой. Вспоминать? Нет на это сил, да и памяти нет. Самой колоритной оказалась Раиса Николаевна Портлова, летчица. Она охотно согласилась позировать перед камерой в парадной форме со всеми наградами и в пилотке, лихо заломленной на пышной прическе. Третья героиня, Александра Никитична Мочий, сохранила и память, и юмор. Припомнила, как партизанила, как попала под арест и ждала расстрела. Ждала своего часа, подругам наказала: кто останется жив, пусть сошьет из моей юбки шорты моему сыну.

Никто из этих женщин не помнил Тамарину мать. Но ей достало и того, что все они были рядом, дышали одним воздухом, жили одними чувствами. Были частями коллективного тела. В информационных материалах по фильму приведена цифра: около восьмисот тысяч женщин воевали в советских войсках на протяжении второй мировой.

Общаясь со своими героинями, Тамара символически побывала там, на фронте. И вернулась живая. С победой.

В поисках материнской молодости Тамара Трампе близко подошла к обобщениям, которых не сделала. Это мы склонны обобщать, типизировать и типологизировать. Так сложилось в нашей культуре, что конкретная судьба, конкретная личность весит много меньше общей, коллективной судьбы. У режиссера Трампе другая ментальность. Она мыслит иными категориями. ◆

Театр.doc

Кристина Матвиенко

«НОВАЯ ДРАМА»: ПОБЕДА БЕЗ ТРИУМФА

Российской «новой драме» почти двадцать лет. Начало ее – первые семинары Royal Court, организованные для молодых драматургов и режиссеров в 1999 году, выездные «Любимовки», где читали «Пластилин» Василия Сигарева, «Таню-Таню» Оли Мухиной и «Половое покрытие» братьев Пресняковых. Удобнее всего отсчитывать историю движения от одноименного фестиваля – первая «Новая драма» появилась в недрах «Золотой маски» в 2001 году. Это блестящее начало связано с успехом Сигарева, получившего Evening Standard Award из рук Тома Стоппарда; с московским дебютом Кирилла Серебренникова, поставившего в Центре драматургии и режиссуры Алексея Казанцева и Михаила Рощина «Пластилин»; с обаянием Оли Мухиной, захватившим Мастерскую Фоменко; спектаклем «Сахалинская жена» Гарольда Стрелкова в «Дебют-центре» по пьесе Елены Греминой, где играли прекрасные актрисы Инга Оболдина и Елена Морозова; с опытами Владимира Мирзоева по «Голубям» Михаила Угарова и «Глазу» Максима Курочкина; с творческим союзом Ольги Субботиной и Ксении Драгунской в «Ощущении бороды».

В Петербурге цвел театр «Особняк», ставивший Курочкина, Угарова и Клима. В Театре на Литейном шел знаковый для 90-х «Городской романс» Александра Галибина по пьесе Угарова, а в Театре на Васильевском – «Таня-Таня» Владимира Туманова. Это были явления не точечные, а системные – важно, что фрагменты одного и того же «золотого пласта», мелькнув в «серой руде», попались на глаза сразу нескольким «искателям». Это было начало – еще до прихода Ивана Вырыпаева, Юрия Клавдиева, Вячеслава и Михаила Дурненковых, Наталии Ворожбит, Ярославы Пулинович и Павла Пряжко – тех, кто составит новодрамовскую славу 2000-х.

К началу движения стоит вернуться хотя бы для того, чтобы понять причину агрессивного неприятия, встреченного «новой драмой» в среде критиков и профессиональном сообществе. Отторжение было связано и с тем, что критик Марина

Давыдова называет «геронтофильской традицией русского театра», и с тем, что Максим Курочкин определяет как «контроль за входом в профессию». Новые и не все закончившие Литинститут драматурги пришли со стороны, были молоды, не знали и не хотели знать театр – с ними тоже не очень хотели познакомиться. Считалось, и отчасти справедливо, что новодрамовские авторы могли не знать Аристотеля, но жизнь знать они обязаны назубок. Вслед за своими европейскими коллегами российские драматурги не конструировали вторую реальность, а фиксировали первую. Правда, в эту формулу не укладывается Сара Кейн, чьи тексты вовсе не прямая фиксация действительности. Многие из наших авторов – братья Пресняковы, Курочкин, поздний Пряжко – занимались конструированием именно второй реальности.

«Театр.doc», открывшийся в 2002 году и жестко привязанный к действительности, начался с семинаров по технике verbatim – на них «ройялкортовские» эксперты учили брать нежурналистские интервью и монтировать из них документальные пьесы и вообще работать с реальными историями людей. Но десять лет назад нашим театральным сообществом настойчиво отрицалась сама возможность непосредственной связи искусства с реальностью. Хотите про чеченскую войну? Конъюнктурщики. Документальный спектакль про наркоманов, больных ВИЧ? Заказуха. Боязнь прикоснуться к сегодняшнему контексту напрямую, а не через фиги, спрятанные в кармане, посмотреть в глаза тем, от кого отшатнешься в тесном вагоне метро или кого задешево позовешь сделать ремонт в своей квартире, – вот едва ли не главная причина раздражения и какой-то изначальной усталости, сопровождавших «новую драму» с ее первых шагов. То, что Угаров настойчиво называл «травмой», действительно присутствовало в тревожном восприятии «новой драмы», круг интересов которой часто ограничивался «немытыми, обкуренными, вечно пьяными героями, выставленными жертвами несправедливого общественного устройства», как это, по мнению Виктории Никифоровой, делали драматурги «типа сибиряка Николая Коляды или англичанина Марка Равенхилла».

Любопытно, конечно, что типология по принципу «обкуренных героев» свела столь разных драматургов, как Коляда и Равенхилл. Любопытно и то, что, любя маленького человека из русской литературы «натуральной школы», мы не желали признавать «своими» маргинальных героев «новой драмы». Вместо сочувствия демонстрировали брезгливость к «черни». Клише, закрепившееся за «новой драмой» как певицей маргиналов, долгое время закрывало доступ к тем возможностям, которые ею были открыты. Вопрос не в том, что документальный театр и младодраматурги интересовались только маргиналами, а в том, каким способом был описан язык и маргинальной, и самой разной жизни. Конструировать и мифологизировать реальность казалось неуместным – время требовало другого. Поэтому главной интенцией движения, по мнению Алены Карась, была попытка заменить «художественное» «документальным», «пересотворение реальности» разговором о социальных проблемах прошлого и настоящего. «Художественное, – считала Карась, подводя итоги фестиваля «Новая драма» 2008 года, – утрачивает привычный статус в сознании, будучи не способным ответить на вызов эпохи».

Спустя десятилетие после первой «Новой драмы», где одним из главных событий фестиваля был спектакль Алексея Янковского «Активная сторона

«Жизнь удалась», режиссеры Михаил Угаров, Марат Гацалов. «Театр.doc» и Центр драматургии и режиссуры

бесконечности» (петербургский театр «Особняк» и мастерская «АСБ») по тексту Клима, выплюнутому, выговоренному артистом Александром Лыковым, российский театр и околотеатральная общественность проделали крутой вираж в сторону либерализма. Свобода на площадях и актуальность в театре, внимание к социальным проблемам и политическая острота на сцене, «свидетели на сцене», театр как способ терапии – будь то спектакли про наркозависимых, «Лир» в колонии строгого режима или современный танец с участием слепоглухонемых. У слов «социальный» и «политический» больше нет негативных коннотаций. На «новую драму», как и на сопутствующие тренды – «документальный театр», «постдраматический театр», – сформирован запрос и, видимо, мода. Все, что сегодня «новая драма» обязана делать, чтобы не потерять себя, – это, как говорит драматург Курочкин, не праздновать побед.

Открыв новые возможности драматургического письма, «новая драма» занималась не столько темами и героями, сколько языком и природой конфликта. Курочкин и братья Дурненковы увлечены изучением «нормы»; у Ворожбит к ненормативным можно отнести только девочек из спортивного интерната в «Галке Моталко»; главным интересом Пряжко всегда был распад языка и его новые потоки. Остаются ранний Клавдиев, брутальный романтик и певец «сатанизма»; Вырыпаев в диапазоне от «Снов», визуализировавших наркоманский опыт, до позднего «Июля» – опыта постижения аномальной психики шестидесятилетнего каннибала; Сигарев с натуралистической концепцией жизни – как в раннем «Пластилине» и позднем «Волчке», так и в жанровых пьесах вроде «Черного молока». Сила «новой драмы» была в ее разнообразии, а не в том, чтобы ходить строем. Но этого упорно не замечали, потому что, кроме прочего, новодрамовское движение было независимой формой самоорганизации драматургов.

Дух товарищества – тот, который существовал параллельно в кругу московской «Любимовки» и «Театра.doc», в Тольятти вокруг «Майских чтений»

«Зажги мой огонь», режиссер Юрий Муравицкий. «Театр.doc» Фото Виктории Герасимовой

Вадима Леванова, в Екатеринбурге вблизи Николая Коляды и фестиваля читок «Коляда-Plays», – еще определенного рода воинственность, направленная против абстрактного, но всеми ненавидимого понятия «старый большой театр», принимались за эстетическое единство. Как если бы все подписали одну хартию – но ее не было. Была полушутливая доковская «Догма», в которой деятели раннего «Театра.doc» Александр Вартанов, Руслан Маликов и Татьяна Копылова «постановили», что нельзя включать в спектакли музыку, если это не обусловлено ситуацией пьесы, или запрещено делать декорации больше тех, что помещаются в чулане «Театра.doc».

Любопытна связь новодрамовской «Догмы» с британским опытом: ведь это из Royal Court берется сверхбережное отношение к тексту и представление о функции режиссера как человека, который точно доносит смысл текста, а не интерпретирует его. Заранее уставшие от тоталитарной власти режиссуры, драматурги отстаивали свою неприкосновенность. Ни у кого, кроме Курочкина, писавшего «Кухню» для Олега Меньшикова, «Имаго» для Анастасии Вертинской и «Подавлять и возбуждать» для Александра Калягина, не было, пожалуй, сильного травматичного опыта вхождения в настоящий театр – многие получили его гораздо позже. А ведь мы должны были прочитать их «запечатанные бутылки с посланиями» вовремя, чтобы понять время, в котором живем.

Не случайно Угаров, к которому намертво приросла репутация идеолога «новой драмы», не раз публично объяснял свое негативное отношение к формуле театра как исключительно сферы «вечного» и «вертикального». В конфликтном и провокативном заявлении есть своя правда: ведь спектакль «1.18» о смерти адвоката Магнитского в СИЗО был крайне своевременным явлением в 2010 году. Через двадцать лет, когда трагический факт из практики российского правосудия мог бы быть осмыслен по правилам «вертикального искусства», он может оказаться никому не нужным. «Это как сейчас, – говорит Угаров в интервью «Эху Москвы», – поставить спектакль про декабристов,

которых нет физически, есть туманный миф, и артисты строили мифы о них». У «Театра.doc», у «новой драмы» был и остается жизнестроительный пафос: даже если театр не в состоянии повлиять на решение суда, он может через остро поставленный вопрос и дискуссию изменить привычную пассивность людей. Такова его, если угодно, миссия.

«Новую драму», создаваемую как некое идеальное пространство, пригодное для жизни пьесы, делали драматурги, люди с гражданской позицией, в отличие от большинства актеров и даже режиссеров. Драматурги оказались теми, кто в 2000-е работал с языком и смыслами. Для них органична левизна политических взглядов и идеалистическое представление о возможностях театра. Иначе Вадим Леванов, Вячеслав Дурненков, Мария Зелинская, Юрий Клавдиев, Любовь Стрижак и Любовь Мульменко не занимались бы с такой отдачей социальными проектами. Просто театр – как герметичное пространство, где решаются сугубо эстетические вопросы, – для них мал. Это кластер, который можно разрушить только походом в коррекционную школу, поездкой в подростковую колонию и далее везде, где автору не верят, его не любят и не ждут.

Хроника «новой драмы» выглядит примерно так:

– Гришковца ты не упоминаешь из уважения к его позиции? Он – не «новая драма». Может, стоит театр «Ложа» назвать, не знаю, а под этим соусом и Гришковца упомянешь, а то это же хайлайт-2000–2002.

– В 2000-м после паузы возобновляется фестиваль молодой драматургии «Любимовка», в 2001-м переезжает из усадьбы Станиславского в Москву.

– В 2000-м в Тольятти Вадим Леванов впервые проводит фестиваль «Майские чтения»; пишут первые пьесы братья Дурненковы и Юрий Клавдиев.

– В 2001-м в только что открывшемся Центре драматургии и режиссуры Алексея Казанцева и Михаила Рощина спектаклем «Пластилин» по пьесе Сигарева дебютировал Кирилл Серебренников. Натуралистическая по пафосу история мальчика Максима была срежиссирована в подчеркнуто гротесковом карнавальном духе.

– В «Кислороде» (2002), которым открылся «Театр.doc», было явлено новое качество автора, сращенного с исполнителем и с человеком. То, что Вырыпаев предложил зрителям в качестве альтернативы десяти заповедям, звучало от первого лица.

– В 2003-м на «Новой драме» показали спектакль кемеровского театра «Ложа» (создан Евгением Гришковцом в 1991 году) «Угольный бассейн» – опыт театрального освоения импровизированной полудокументальной речи людей, созданный после участия «Ложи» в семинаре Royal Court.

– В «Активной стороне бесконечности» и «Я, она, не я…» (2002) тоже был эффект сращения – но именно что эффект, достигнутый через сложную технику актерского существования, заставлявшую зрителя полагать, что актер Лыков, его персонаж и автор текста Клим – одно и то же лицо.

– «Война молдаван за картонную коробку» (2003) решала вопрос «натуральности» пребывания на сцене за счет сложной технологии присвоения актерами чужого материала, но адаптированного к собственному жизненному опыту. Так автор в «новой драме» наступал на свое эго и становился соавтором спектакля – вклад Александра Родионова с его коротенькой пьесой, написанной по следам интервью с капитаном милиции, был не больше, чем вклад

каждого из актеров-немосквичей, которых режиссер Угаров заново проинтервьюировал в ходе репетиций.

– Авторы «Большой жрачки» (2003) Александр Вартанов, Руслан Маликов и Татьяна Копылова были одновременно донорами, актерами и режиссерами спектакля. Их опыт телевизионной работы стал материалом для провокационного спектакля о реалити-шоу, в котором решалась опять же одна из важнейших для «новой драмы» тем – как играть на сцене «Театра.doc» так, чтобы тебе поверили.

– «Сентябрь.doc» (2005), «1.18» (2010), «Двое в твоем доме» (2011) стали примерами актуального политического театра – театра, не дающего ответ на вопросы типа «кто виноват?», но вполне по-брехтовски ставящего зрителя перед необходимостью задаться вопросами. Изучение «документа» и «свидетельских показаний» давало эффект драматургической неожиданности: как бывает при создании док-пьесы, интервью опрокидывает твои ожидания, оно шире, чем получение информации, оно грязнее, чем журналистское интервью, но именно оно дает знание о подлинных механизмах происходящего – через характер, речь, язык и психику говорящего (так считает Угаров).

– «Трусы» (2007) Елены Невежиной, «Жизнь удалась» (2009) Михаила Угарова и Марата Гацалова и последующая работа с текстами Павла Пряжко дали представление о современном языке, его деконструкции и новом качестве, через которое читатель пьесы получал самое точное знание о природе современного конфликта – того, который мало кому удавалось опознать в обыденности. Подводя в 2013-м на минском театральном смотре «Теарт» итог знакомства российского театра с Пряжко, Алена Карась говорила, что он в своих пьесах фиксирует, с одной стороны, старые смыслы, которыми наполнен город Минск (Пряжко из Белоруссии), а с другой – жизнь сегодняшнюю и опыт будущего. Герои Пряжко в состоянии неопределенности, или «точке бифуркации», когда «ты вообще не знаешь, что на тебя влияет в тот момент, ты вообще не знаешь, в каких связях ты в этот момент находишься». Это, пожалуй, самая точная формула, отражающая сложность момента и остро ощущаемая Пряжко.

«Новая драма» на допинге документов убегает, как Бен Джонсон на стометровке, а режиссура плетется за ней, охая и кряхтя, как старый дед», – писала Виктория Никифорова в 2003-м после «Большой жрачки», поразившей всех адекватностью режиссуры, рождавшейся, впрочем, одновременно с текстом, как и «положено» в постдраматическом театре. К спектаклю «Жизнь удалась» Угаров и его молодой коллега Марат Гацалов подобрали ключ, формально поставив спектакль как читку на стульях и с листочками, но выстроив при этом сложную систему движений от актера-человека к актеру-рассказчику и к актеру-персонажу. «Партитура сближений и расхождений, которая у каждого была своя, в итоге сходилась в одну точку, и спектакль возвращался в читку. Мы пробовали репетировать просто, по-бытовому, но это было ужасно. В теле пьесы, это уже не новость, но на тот момент не было очевидностью, неразделима история прямой речи и ремарок автора. Это единое полотно текста. Вот потому был выбран такой игровой режим существования», – вспоминает Гацалов сегодня, спустя пять лет после первого и очевидного признания Пряжко театральным автором.

– В 2011-м после больших гастролей польского театра на «Золотой маске» «укушенные» методом сочинительства а-ля Кристиан Люпа доковские актеры

«Злая девушка», режиссер Дмитрий Волкострелов. Петербургский театр юных зрителей имени А.А. Брянцева

и драматург Саша Денисова вместе с режиссером Юрием Муравицким сделали «Зажги мой огонь» – спектакль про нынешних «почти сорокалетних», которые, инсценируя эпизоды из жизни Моррисона, Джоплин и Хендрикса, рефлексировали по поводу собственного существования. «Метод Денисовой» сработал: в смешном и очень свободном по духу спектакле была та степень человеческой откровенности, которая делала ближе давно ушедших из жизни икон рока, но и открывала сегодняшних, не таких знаменитых (в масштабе мировой культуры) московских артистов и то, «какие они люди».

– Открывшийся в 2010-м петербургский театр POST предъявил новое качество режиссуры, властно и минималистски работающей с текстами Пряжко. Дмитрий Волкострелов и его «Запертая дверь» («ON.Театр», 2010), «Злая девушка» (ТЮЗ имени А.А.Брянцева, 2011), «Хозяин кофейни», «Я свободен» и «Солдат» («Театр.doc», 2012) показали «как бы отсутствие» режиссуры и подчеркнутое внимание к тексту, его буквам и запятым, анонимность режиссера, но одновременно и сугубо авторский характер такого театра. Во всех спектаклях Волкострелова – по Пряжко, по Вырыпаеву («Танец Дели» в ТЮЗе имени А.А.Брянцева) – была достигнута и высокая степень естественности пребывания исполнителей на сцене. Они присваивали себе чужой текст, но они же были проницаемой стенкой, сквозь которую этот текст беспрепятственно осваивался. При этом они оставались самими собой в сценической рамке.

Частные истории – одна из важных тем, на которых стоит «новая драма» и вкус к которой она вновь вернула. «Именно детали жизни обычных людей казались нам важными при создании театра. Возник вопрос: как ставить и как играть собранный материал? Оказалось, что традиционная актерская школа слишком театральна и искусственна для этого» (Угаров). Потому так часто в доковском кругу попадаются люди, заряженные политикой и вниманием к социальному, – у них есть интерес к реальности, они ее видят, а не игнорируют. Но театр заинтересовался реальностью только сейчас. Сначала на «новую драму» «запало» российское авторское кино.

«Трусы», режиссер Елена Невежина. Центр драматургии и режиссуры на сценической плащадке «Театра.doc»

Предвестием этого прихода стал фильм «Изображая жертву» Кирилла Серебренникова по пьесе-сценарию братьев Пресняковых. Связи с кино и влияние на него произошли благодаря фестивалю «Кинотеатр.doc». Это стартовавший в 2005-м проект молодых продюсеров Михаила Синева и Виктора Федосеева, привлекший большое внимание к молодой документалистике, в том числе и Школы Марины Разбежкиной. Попутно авторы «новой драмы», и не только ее первого эшелона, оказались востребованными в параллельной жизни – в становлении телесериальной индустрии. Они участвовали в проектах, соединивших сериальную работу с художественной амбициозностью, – таких, как «Школа» Валерии Гай Германики, сценарий которой писала Наталия Ворожбит, рекрутировавшая Вячеслава Дурненкова и Юрия Клавдиева.

Драматурги Василий Сигарев и Иван Вырыпаев сами стали кинорежиссерами. Павел Пряжко вместе с актерами театра POST разрабатывает самостоятельный путь в кино, делая фильмы по своему методу.

Со времен счастливого союза «новой драмы» и российского кинематографа прошло время. Сменилось поколение драматургов: для активно работающих Любови Мульменко – снятые по ее сценариям два фильма участвовали в Роттердамском фестивале, – документалиста Андрея Стадникова и Любы Стрижак «новая драма» является уже предысторией. Новые пьесы, и в этом ошибались те, кто предрекал «новой драме» участь московских «подвалов», востребованы теперь большими и малыми провинциальными театрами. Чем заняты сегодня люди, которые двадцать лет назад сделали российскому культурному контексту болезненную и, как выяснилось, необходимую ему прививку?

Юрий Клавдиев. Для денег пишу диалоги в «мыло» или выправляю всяческую ТВ-залепуху ужасного качества, написанную, судя по всему, городскими сумасшедшими. Что мне это дает? Деньги, возможность смотреть мир и радовать жену и ребенка необходимыми для их интеллектуального и общего комфорта вещами, книгами и походами на природу. Так что я в какой-то степени

заинтересован в том, чтобы отвратительного качества контента на телевидении было как можно больше. Сам я телевизор, конечно, не смотрю, мне хватает Интернета, но это не значит, что я делаю свою работу на «отцепись», – напротив, вставляю в диалоги цитаты из классиков, отсылки к интересным фильмам, книгам – в каждой переделанной мной серии можно найти не меньше трех-четырех таких «пасхальных яиц».

Кино в моих заявках и сюжетах не нуждается – пока что я не могу писать комедии нужного уровня (ум мешает), а то, что могу предложить современному кино, или слишком дорого (наше россиянское кино не доросло еще до понимания того, что не бывает блокбастеров с бюджетом меньше двадцати миллионов долларов), или слишком чуждо, потому что не похоже на советское кино, а именно на традициях советского кино выросли все те, кто сейчас принимает решения.

Мне бы ужасно хотелось писать комиксы, фантастику и фэнтези, боевики и фильмы о боевых искусствах. Я с удовольствием развивал бы городскую мифологию, городские легенды, но это все никому не нужно. Нашему кино не нужны зомби, вампиры, рыцари и стрелки, оно не нуждается в таинственных изгнанниках, не видит старых ржавых ключей в траве и ему плевать, какие двери могут открыть эти ключи и что там, за этими дверями.

Я хочу писать экранизации по книгам и романам, на которые нашему кино тоже плевать. Купер и Верн, Булычев и Крапивин, Масодов и Платонов – наше кино не знает об их существовании. Я бы хотел писать современные экранизации классики, но так как я представляю, во что их превратят на стадии редактирования продюсеры, которые этих самых классиков даже не открывали, я даже пытаться не буду.

Что я пишу для себя? Детские пьесы, взрослые пьесы. Пишу для театра в свободное время, потому что сегодня только театр остался организмом, реагирующим на современность, там можно встретить живую реакцию. Именно в театр уходят все талантливые режиссеры, которым западло связываться с современным россиянским кином. Мы друг друга всегда очень хорошо понимаем. Я пишу две повести для подростков, их тоже никогда не издадут, но мне и не надо. Все, что пишу, я бесплатно рано или поздно выложу в Интернет, потому что только так и должно развиваться искусство. Только таким образом можно будет сделать именно то, что ты хочешь, поскольку любой заказ будут безжалостно корнать те, кто платит деньги. Готовлюсь снять свой первый короткий метр. В общем, живу. И надеюсь на лучшее.

Вячеслав Дурненков. Пишу пьесы, работаю для ТВ. Самая интересная работа – это писать для себя, разумеется, где ты ничем не ограничен. Хотя у меня был интересный опыт документальной пьесы для одного сибирского театра. Вполне возможно, что вернусь к этому. От адаптаций и инсценировок отказываюсь, потому что плохо понимаю задачу – зачем переписывать уже написанное? Там и так все хорошо. Сил и времени хватает на все. Хочется и дальше писать для себя, был бы счастлив, если бы это не было работой в стол.

Наталия Ворожбит. Я сегодня, можно сказать, ничего не делаю. Пишу документальную пьесу про Майдан, бесплатно, разумеется, считаю это своим долгом. Делаю заявку на полный метр для украинского продюсера. Мне понравился роман, по которому они хотят снять фильм (Мирослав Дочинец. «Вічник»).

Думаю, ничего из этого не выйдет, у них совсем нет опыта. Но я почему-то пишу заявку. Потому что там про Украину, про одного уникального человека, пережившего все муки XX века.

В идеале я бы ближайший год посвятила прозе (хочется хотя бы временной независимости от режиссеров и продюсеров). Но, вероятно, придется на что-то согласиться для кино, потому что нужны деньги. Но я точно понимаю, что не буду делать одновременно больше одного проекта. Я с ужасом вспоминаю период (он совсем недавно закончился), когда я писала два-четыре проекта одновременно, не считая своей штатной работы на телевидении. Незаметно подрос ребенок, поумирали близкие, а я все била по клавиатуре. Часто потому, что не умела отказывать или тешила свои амбиции. Я хочу жить по-другому, оставлять больше места для радости. Трудиться, конечно, но не бездумно и не в ущерб себе и семье.

Ярослава Пулинович. Помимо своих пьес я много пишу инсценировок для различных театров. Так получилось, и думаю, к лучшему, что у меня не сложилась работа в сериалах. Я пробовала, пыталась, но потом поняла, что не мое. И практически полностью ушла в театральную работу. В основном это, конечно, инсценировки, реже адаптации. Мне нравится работать с «классическим материалом», нравится некая размеренность, возможность всегда поговорить с режиссером, для которого ты это делаешь. Вообще, в театре как-то уютнее, чем на ТВ. Про кино говорить не стану, поскольку опыт не слишком большой. Работы много, часто приходится от чего-то отказываться, потому что понимаю: просто не успею. Ну и свое тоже хочется писать. Хотя иногда «свое» приходится отодвигать в сторону, тут уж ничего не поделаешь.

Павел Пряжко. Было такое явление в 2012 году, вот здесь можно прочесть:

http://oko-planet.su/phenomen/phenomenscience/152297-gul-zemli.html

Удивительное явление. Может, это часть чего-то, может, это так и закончилось. Погудело в 2012 году и перестало. Но может быть, это какая-то часть какого-то явления, которое размазано в пространстве и мы не можем его охватить целиком, потому что только вот так оно проявило себя пока.

Мне очень хотелось написать про это. Про то, когда вот сталкиваешься с чем-то чудесным, но оно как бы… вот гудит и всё, и развития нет. Но может, как раз-таки оно приводит к чему-то, просто развивается во времени, и мы не можем его охватить, мы видим только часть пока.

Есть такое направление в музыке – drone, что переводится как гул, гудение, а еще дрон – это производное от имени Андрей, сленг. Иногда Андреева называют Дрон, сокращенно. Короче, мне было очень интересно написать про это все. Про гул, про школьников, которые более непосредственно выражают свои мысли, чем люди старшего возраста.

Насчет заказов… В 2013-м было достаточно много работы на заказ. Больше так делать не буду. Хотя не ограничивали ни темой, ни чем-то другим, мне в принципе не нравится на заказ писать – это все равно обязывает к чему-то. Мне не нравится, короче.

Для телевизора – нет. И пока не собираюсь. У меня есть несколько идей для сериала, но не думаю, что такие сериалы захочет кто-нибудь купить. У них не будет много зрителей, это точно. И есть проблема личного характера. Быстро

загораюсь идеей, но не могу долго тянуть, поэтому сериал – это не тот формат, в котором мне комфортно.

Режиссер, с которым хотел работать в кино, не сделал мне никакого предложения. У него есть своя команда, и он работает с ней. Те предложения, которые поступают на так называемое авторское кино, мне неинтересны. В конце концов, у нас с Аленой Старостиной и Иваном Николаевым оказались очень похожие вкусы и идеи про то, как должен выглядеть фильм. Мы объединились и сняли два художественных фильма. Осенью будем снимать третий. Это то, как я вижу кино: у нас нет деления на режиссера и сценариста, мы все делаем вместе. Нет четкого сценария, только идея и локации. «Цифра» ведь позволяет снимать просто без конца, это не пленка.

«Час 18 – 2012», режиссеры Михаил Угаров, Талгат Бадалов. «Театр.doc»

Я лично за демократизацию кино. Каждый при желании может снять фильм, и ничего особенного, если там, к примеру, монтаж неправильный относительно традиционного, или нет «восьмерки», или отсутствует бюджет, а он может отсутствовать. Фильм можно снять за четыреста долларов. В общем, кино может быть каким угодно, и не факт, что оно будет плохим, если неправильно снято, если в кадре тень оператора или торчит микрофон, если сцены не клеятся. От этого только круче, на мой взгляд.

Михаил Дурненков. Про кино не очень понимаю сейчас: что ему нужно, что в этой области можно, кто режиссеры и где они? Легкое разочарование в самой возможности реализации на этом поле. На телевидении пишу сериал и выступаю в качестве креативного продюсера – сопровождаю сценарий на стадии съемок, до монтажа и озвучки. Интересная работа, и даже не знаю, творческая ли. Наверное, это подходящее занятие для человека со своим мнением о съемочном процессе (хорошо бы и вкусом).

Для театра пишу активно по две большие пьесы в год, и все на заказ. Хотел бы реже и для себя, но, быть может, это мечта, с которой и не стоит сталкиваться.

«Хозяин кофейни», режиссер Дмитрий Волкострелов. Театр POST

Максим Курочкин. Никогда театральное пространство не было ко мне таким добрым, как сейчас. Я могу выбирать интересную работу, она будет заказана, и это будет заказ не подлый. Я, видно, двадцать лет давал какие-то сигналы, что те заказы, которые ко мне поступают, говорят о том, что люди воспринимают меня не по названию моей профессии, а как личность. Они не будут просить меня делать мелодраму из жизни омоновца и его женщины.

В чем суть «новой драмы»? В том, что она разрушила монополию. Был набор государственных монополий, и театр был одной из них. Входы в профессию контролировались. Мы сбили горлышко с бутылки, и это чудесно. Хотя пить из кружки с острыми краями – это не так приятно, но честно, потому что мы в пустыне, где не особенно можно выбирать, из чего пить.

Каждый день проверяет на прочность твои принципы. Вопрос в другом – появились люди, которые умеют возвращаться из мейнстрима. Не так страшно сходить туда, побывать там, важнее вернуться. И мне кажется, уже есть люди, которые владеют этим новым умением. Бороться за «чистоту расы» нет смысла, все-таки это фашизм, а «новая драма» – антифашистское явление.

Потери будут колоссальные: для многих «новая драма» была имитацией, потому что была единственно возможной формой самореализации. А для меня, например, это не так. Я люблю традиционный театр и при каком-то моем желании могу добиться от него взаимности, то есть вход в него для меня открыт. Был момент, когда мог в него уйти с головой, но я очень рад, что этого не случилось. Уж больно там комфортно, а это первый признак болезни системы. Там очень много говорится о процессе, хорошо отмечаются дни рождения, все очень внимательны друг к другу, поздравляют с победами – в «новой драме» это все более бестолково, и это священная для меня бестолковость.

В обычном театре раз и навсегда запущен механизм существования в профессии, а на фиг нам существовать в профессии, если мы не смогли в ней ничего сказать? «Новая драма», если переводить на язык милитаристской картины мира, – это постоянная необходимость снова и снова захватывать плацдарм.

Это ж не цель – чтоб театр впустил. Ну впустил, и что? На что ты потратил свою жизнь? Чтоб тебя впустили в дом? А что хочешь сказать? Для чего ты в доме, если молчишь, если тебя нашли безопасным и принимают в хорошую компанию?

Успех угаровского «Обломоff» – в рамках тех продюсерских возможностей – был максимален. Расширение его по сравнению с первыми показами «Москва – открытый город», когда в принципе стало понятно, что современный текст может привлечь человека, было взрывным. Тогда легче было изменить ситуацию, а сейчас мы не видим уже общую картину – только какие-то фрагменты большого процесса. Но за это и сражались, чтобы не быть такими значительными. Драматург двадцать лет назад был значительной фигурой, а сейчас он рядовой боец, и это нормально. Может, он аутист, сидит и плюет на всех с большого корыта, но он просто человек. Это гуманизация процесса. Ничего сакрального в профессии больше нет.

Каждый из тех, кого я знаю, может написать лучше. Мне не нравится то, что я делаю, я безобразно это делаю – потому что мы не соревнуемся с собой через двадцать лет, мы соревнуемся с собой, какими были тогда, а это плохо. Мы стали чуть изощреннее и умнее, чуть-чуть стало легче писать, и кажется: вот и круто. А на самом деле нет. Моя давняя теория: «новая драма» – это не то, что мы знаем, а то, что пишет какой-то неведомый мальчик в какой-то деревеньке при керосинке.

«Новая драма» победила однозначно, но если она сильно будет обращать на это внимание, фиксировать это и праздновать или хотя бы произнесет, то тут же все обесценится. У критики нет зоны нормы. Отрицание «новой драмы» сразу же сменилось усталостью от нее. Если судить по критикам, не считая благожелательных, то «новая драма» сразу от несуществования перешла к стагнации. А где, собственно, она была? Усталые интонации появились уже тогда, когда ее еще не было. Опять это новое, сколько можно!

Так в ситуации с Майданом: лексика оценок и комментариев менялась постоянно, чуть ли не ежедневно. Но когда не фиксируют норму, это свидетельствует о психологической защите от правды. Мы многого не можем принять. Я тоже не могу, но я пытаюсь хотя бы не отрицать очевидное.

А вообще – так классно, что есть «новая драма», что произошло все то, что произошло, все то, что сотворили Елена Гремина и Михаил Угаров со старшими товарищами. Это красиво, это останется, и есть надежда, что будет праздноваться нелепо, без триумфов, помпезных речей и полного зала старушек. ◆

Евгений Гиндилис:

«НЕ ОБЯЗАТЕЛЬНО СНИМАТЬ КИНО»

Беседу ведет Виктор Матизен

Виктор Матизен. Первая серия вопросов – относительно «Дубровского». Он получил какое-то государственное финансирование?

Евгений Гиндилис. Нет.

Виктор Матизен. А кинокомпания «Твинди» за ним обращалась?

Евгений Гиндилис. Да.

Виктор Матизен. И какой был ответ?

Евгений Гиндилис. Мы обращались несколько раз. Первоначально планировалось, что Фонд кино мог бы и, казалось, должен был как-то поддержать этот проект, потому что мы его изначально рассматривали как мейнстримный, ориентированный на зрителя. Тогда фондом еще руководил Толстиков, которого я, кстати, считал и считаю дельным управленцем. Переговоры велись, но в конце концов экспертный совет фонда отказал нам в поддержке. А когда сменилось руководство фонда, то об этом уже совсем не было речи.

Виктор Матизен. На каком основании вам отказали?

Евгений Гиндилис. Слабый сценарий.

Виктор Матизен. Сергей Федорович Бондарчук, приступая к съемкам «Бориса Годунова», заявил, что автор сценария его фильма – Пушкин. Может, и вам стоило сделать то же? Хотя нет, классика нынче утратила сакральный статус. Кто такой этот Пушкин, чтобы его экранизировать? Какой-то писателишка, на двести лет вперед очернивший нашу великую Родину с ее справедливым правосудием. И, что самое возмутительное, воспевший бунт против законной власти, про который все слышали, что он бессмыслен и беспощаден. А ты случайно не помнишь, что вышло в прокат из того, что они тогда рассматривали одновременно с вашим проектом. Хочется понять, кого вам предпочли…

Евгений Гиндилис. Предпочли поддержать комедии. Те, что стали выходить одна за другой.

Виктор Матизен. Понимаю. «Дубровского», конечно, трудно назвать комедией. Хотя, с учетом двухсотлетнего опыта, можно считать трагикомедией. В том смысле, что хоть смейся, хоть

← «Дубровский»

плачь от актуальности того, что описал его автор. А как дальше шел поиск денег? После ухода Толстикова и прихода Малышева вы не стали обращаться в фонд, потому что поняли безнадежность этого занятия?

Евгений Гиндилис. У нас к этому времени уже практически все было сделано. Финансовая история «Дубровского» выглядит так: мы купили этот сценарий у Константина Чернозатонского, московского журналиста и медиаменеджера. Это был его первый опыт в таком роде. Написал он его, поспорив со своей женой, можно или нельзя адаптировать «Дубровского» для кино. Михаил Брашинский подключился лишь тогда, когда мы уже привлекли первые деньги, собрали группу и нужно было приспособить сценарий к производственным и творческим задачам. Мы изначально собирались делать проект в двух версиях – длинной телевизионной и короткой кинематографической. Михаил был привлечен и к той, и к другой. Договорились с НТВ – они купили права на телеверсию и оставили нам права на киноверсию. Денег от этой продажи хватило на подготовительный период и примерно на треть телеварианта.

Виктор Матизен. И НТВ с его охренительно охранительным курсом не усомнилось в благонамеренности вашей затеи?

Евгений Гиндилис. Ты знаешь, нет. Но нам было необходимо добрать еще около полутора миллионов долларов – проект стоил два с половиной. Это были кредиты, займы и так далее – словом, живые деньги.

Виктор Матизен. Возвратные?

Евгений Гиндилис. В значительной степени.

Виктор Матизен. Какие еще права у вас остались?

Евгений Гиндилис. Вторичные, а также на территории вещания, где не вещает НТВ. В том числе на зарубежный кино- и телепрокат. Основная ставка была на кинодистрибьюцию, и мы стремились к тому, чтобы картина вышла максимально широко и с достаточно серьезным рекламным бюджетом.

Виктор Матизен. Он соразмерен с производственным?

Евгений Гиндилис. Да, но его взял на себя прокатчик.

Виктор Матизен. Сколько экранов вам дали?

Евгений Гиндилис. Чуть больше девятисот. В шестистах кинотеатрах.

Виктор Матизен. Очень недурно. Но я забыл спросить о поддержке Минкульта. За ней-то вы обращались?

Евгений Гиндилис. Да. Но оказалось, что мы не можем на нее рассчитывать, потому что к тому времени, когда они в случае одобрения проекта смогут нам ее предоставить, мы уже должны закончить картину. Но заинтересованности ведомства на уровне первых лиц, конечно, не было.

Виктор Матизен. Еще бы! Думаешь, им нужно настоящее социально значимое кино? Сколько вы уже собрали?

Евгений Гиндилис. После первого уик-энда и следующей за ним недели – около 60 миллионов рублей.

Виктор Матизен. Это не обещает окупаемости. От недели к неделе сборы обычно снижаются по экспоненте.

Евгений Гиндилис. Думаю, что мы не доберем. Но для такого фильма это все равно неплохой результат. Хотя, конечно, наших финансовых проблем он не решит.

Виктор Матизен. А зарубежный прокат?

Евгений Гиндилис. Была премьера на фестивале в Софии. Есть интерес со стороны международных прокатчиков, ведем активные переговоры. Думаю, что в этом году прокатим в нескольких странах.

Виктор Матизен. А НТВ после Майдана, который по сути шел по пушкинскому сценарию, неужели рискнет показать то, что вы натворили?

Евгений Гиндилис. У меня нет никаких свидетельств того, что они боятся. Наоборот, сейчас, на фоне релиза, у них, по-моему, есть заинтересованность в том, чтобы поскорее запустить телеверсию. С точки зрения бизнеса это логично.

Виктор Матизен. Вопрос в том, какие соображения перевесят – коммерческие или конформистские. Вашу ленту с бóльшим основанием, чем «Груз 200», можно назвать социально-политической провокацией. «Дубровского» изучают в школе, но ведь ни один учитель не посмеет провести параллель между тогдашней и современной Россией, а тут, как назло, еще Украина добавила актуального жару. Могу себе представить реакцию нынешних Троекуровых, Шабашкиных и членов исторического совета Минкульта на картину, в которой прямым текстом говорится, что базовыми константами страны являются самодурство власть имущих и судопроизводство, прислуживающее власти.

Евгений Гиндилис. Мы это не квалифицировали как провокацию – скорее как некое предупреждение. Конечно же, это попытка поговорить на сложные темы с достаточно широкой аудиторией, как кинотеатральной, так и телевизионной. Что предполагает гораздо больший уровень сопереживания и умственной работы, чем тот средний продукт, который предлагают сейчас кино и телевидение. В свое оправдание хочу также сказать, что, когда мы начинали картину, многое еще не произошло и стало проявляться лишь по мере того, как мы снимали. Еще не было ни приморских партизан, ни кампании по переписыванию собственности на жен. Получилось так, что жизнь догнала и даже перегнала наше кино.

Виктор Матизен. Правоверноподданный оккультист сказал бы, что не она пустилась вдогонку за вами, а вы ее толкнули на скользкую дорожку и должны понести за это справедливое наказание. Я, когда смотрел, бил себя по коленкам и внутренне орал: «Ай да Гиндилис! Прямо в лоб всем нашим суконным рожам и кувшинным рылам!» И даже вспомнил рассказ Фейхтвангера, в котором описывается невольный революционный подъем германского министра, едва ли не списанного с Геббельса, на просмотре «Броненосца «Потемкин». После которого Йозеф Фридрихович, как известно, призвал немецких кинематографистов сделать национал-социалистический «Броненосец». Я, конечно, не собираюсь заявлять, что «Дубровский» в эстетическом измерении выше эйзенштейновского шедевра, но он уж точно ближе к действительности и не содержит пропагандистских кульбитов.

Евгений Гиндилис. Мы это называем 3D-аттракционом. Дистанция между классическим текстом Пушкина, который зрители так или иначе себе представляют, и тем же сюжетом в современном переложении создает невероятный пространственно-временной, исторический, социальный и какой угодно аттракцион. Не только сама по себе история, но и то, как она переложена. В этом и состоит трехмерный эффект. Нам очень интересна реакция публики, потому что в фильме, как и в повести, две линии – социальная и романтическая, которые предназначены для разных зрительских групп. Одни больше реагируют на критику общественных отношений, а для других привлекательнее романтический аспект. Это ведь еще и проблема героя – у нас в кино таких практически нет.

Виктор Матизен. Да, но я все же упомянул бы героя «Долгой счастливой жизни» Бориса Хлебникова, который вместе со «своими» крестьянами восстает против покрываемого властью беспредела, он же передел собственности.

Евгений Гиндилис. Это замечательная картина, я ее очень люблю. Но наши задачи радикально отличались от того, что делал Хлебников, поскольку мы адресовали наше кино не той узкой прослойке, которой и так все ясно. У нас диалог не с теми зрителями, которые разделяют наши убеждения, а с теми, кто находится в совершенно другом смысловом поле. Хотелось, чтобы их это тоже затрагивало. И то, что героя убедительно играет Даниил Козловский, этому очень способствует.

Виктор Матизен. А то! Романтичен, как Жерар Филип или молодой Жан Маре…

Евгений Гиндилис. Добавлю, что именно эта линия ставит вопрос о том, есть ли в России место таким людям, воспитанным в несоветской парадигме. Ответа на него в фильме нет. Но каждый из тех, для кого этот вопрос существует, должен дать себе на него ответ.

Виктор Матизен. От киевской молодежи мы его получили.

Евгений Гиндилис. Да, это еще одно из ситуационных попаданий – сейчас многие говорят, что «Дубровский» рассказывает о том, что происходит между Россией и Украиной. Картина же вышла одновременно и здесь, и там, и тамошние зрители это совпадение отметили. Троекуров – это Россия…

Виктор Матизен. Сапиенти сат. Но хочется, чтобы не стало наоборот. А символические уподобления, что ни говори, работают. Кстати, этот парень, Черноозатонский, сам принес вам сценарий или вы как-то на него натолкнулись?

Евгений Гиндилис. Просто мы варимся в одном компоте. Его жена Анна Наринская работает в «Коммерсанте». Это наши давние приятели; наши дети ходят в одну школу.

Виктор Матизен. Пора процитировать классика: «Страшно узок круг этих оппозиционеров, страшно далеки они от народа…» И, коль уж разговор зашел об Украине и России, что тебя понесло на оппозиционный митинг? Я был уверен, что ни одного продюсера туда и конной тягой не затащить. Все же рассчитывают на господдержку, а государственные люди уже рассматривают оппозицию как пятую колонну. И вот-вот прозвучит голос какого-нибудь Марата Проханова: «Враги народа!»

Евгений Гиндилис. Я не считаю, что подобный импульс – нечто нетривиальное. Необычность заключалась только в том, что меня повязали после большой премьеры в «Октябре». В тот день всех так жестко винтили, что дошло дело и до нас. Но я и до этого ходил на все митинги, начиная с тех, что были еще до Болотной. Мы были у Хамовнического суда, когда вынесли второй приговор Ходорковскому…

Виктор Матизен. Диссидентское, в сущности, поведение.

Евгений Гиндилис. Есть определенный круг людей, которым не нравится, куда идет страна. Мне не кажется, что в этом есть что-то исключительное.

Виктор Матизен. Что произошло на Манежной?

Евгений Гиндилис. Ничего интересного. Мы оказались там случайно, между какими-то семейными делами. Пробыли буквально десять минут. Народу было немного. Стояли люди, которые время от времени кричали: «Нет войне!» или «Позор!», когда кого-то забирали.

Виктор Матизен. Без предупреждения?

Евгений Гиндилис. Один раз сказали: «Проходите в метро, здесь стоять нельзя». Мы не прошли, и тогда меня стали винтить.

«Дубровский», режиссеры Александр Вартанов, Кирилл Михановский

Виктор Матизен. Впервые в жизни.

Евгений Гиндилис. Да, поэтому я решил, что лягу на асфальт и пусть делают, что хотят. Ничего особенного не было. Это на фотографиях все так жестко выглядит.

Виктор Матизен. А идея-то в чем? Нельзя собираться больше чем по двое?

Евгений Гиндилис. Раньше в таких ситуациях забирали лишь тех, кто держал плакаты или особенно громко выражал свою позицию. Тех, кто просто стоял, не брали. В последнее время установка поменялась. Теперь берут всех без разбору. Примерно то же было во время и после инаугурации. Вплоть до того, что вытаскивали людей из ресторана на бульваре.

Виктор Матизен. Сколько народу увезли в околоток?

Евгений Гиндилис. Человек двадцать пять только в нашем автозаке. И оформили по административной статье 20.2 «Участие в несанкционированном митинге».

Виктор Матизен. Сколько штук светит?

Евгений Гиндилис. До двадцати тысяч рублей по сверхновому законодательству.

Виктор Матизен. Просто разгул гуманизма. «А ведь мог бы и убить», как в анекдоте про Ленина. Однако вернемся в мир кино, его нам обещали просветлить в результате реформы, которую я назвал бы сельяновской. Сергей-то сформулировал ее базовую идею еще в нулевом году нашей эры в ответ на мой вопрос, как должна быть устроена «правильная» господдержка. А у тебя хочу спросить: как оно вышло? Стало легче, проще или наоборот, если иметь в виду разделение функций между двумя смотрящими няньками – Минкультом и Фондом кино, а также возвратные, частично возвратные, условно-возвратные, невозвратные и пиленые деньги?

Евгений Гиндилис. Я до сих пор считаю, что в принципе было абсолютно несправедливо и неправильно выделить ряд компаний и дать им преимущественное и безвозвратное финансирование. Но готов согласиться с тем, что эта система имела смысл в определенный отрезок времени, два-три года, за которые можно было стабилизировать ситуацию, сложившуюся из-за общего кризиса. А вот создание Фонда поддержки кино считаю мерой крайне полезной. И пока

«Дубровский»

во главе фонда стоял Сергей Толстиков, который проводил достаточно независимую политику, фонд превращался в эффективный инструмент проведения разумной государственной политики в нашей области. Я говорю о создании инфраструктуры – о развитии совместных проектов, дистрибьюции, экспертизе, менеджменте. В этих направлениях мы активно сотрудничали с фондом. Но дальше все было в момент разрушено. Министерство культуры всю эту деятельность переподчинило себе, но ничего не сделало, а через год вернуло ее обратно. И теперь нет ни самостоятельной экспертизы, ни заинтересованности в том, чтобы действовать на конкурентной основе. Из-за этого о реальном международном сотрудничестве сейчас говорить бессмысленно. Мы себя сами отсекли от взаимодействия еще до того, как мир отвернулся от нас. Знаковая история с проектом Миндадзе привела к тому, что российско-германские связи в кино, которые очень динамично развивались в последние годы, полностью заморожены. И то, что в этом году на Берлинале не было российских картин, кроме мультфильма, тоже не случайность. Это ответ на крайне недружественные действия Министерства культуры в отношении сотрудничества с Германией.

Виктор Матизен. Прямо скажем, реакция на цензуру, сопряженную с беспардонной ложью. Министр и его «эксперты» врут нам в глаза, будто Миндадзе исказил факты, рассказав о том, как в промежутке между мирным договором Сталина с Гитлером и его нападением на СССР имело место военно-техническое сотрудничество с немцами. В Интернет зайди – там перечислены поставки германского оборудования и вооружения в обмен на украинскую пшеницу. А монтаж немецкого оборудования требовал участия немецких специалистов. Причем врут глупо, не понимая, что если за мир с фашистами, аннексию западной Украины и провоцирование второй мировой Кобе спасибо не скажешь, то за выменянную технику и оружие – поблагодарить стоит. Непонятно лишь: был ли это сознательный жест Минкульта, рассчитанный на срыв копродукции, или инстинктивный взбрык?

Евгений Гиндилис. Думаю, что это общий сигнал, который шел на разных уровнях. Политика России по отношению к Украине не этой же зимой началась. Сейчас все уровни слились, и мы имеем законченную картину. Понятно, что ни о каком реальном сотрудничестве, в том числе в кино, речи быть не может.

Виктор Матизен. А ты сам когда-нибудь сталкивался с цензурным давлением?

Евгений Гиндилис. Нет. Просто в силу того, что все наши фильмы делались и делаются без существенной господдержки. Все десять лет, что существует наша компания, мы снимали телесериалы и фильмы, исходя из наших собственных представлений о том, что такое хорошо и что такое плохо. И вряд ли будем функционировать в другой ситуации. В конце концов, не обязательно делать кино, есть же иные формы жизнедеятельности. Если невозможно снимать, когда перекрывают кислород, – не будем.

Виктор Матизен. Вопрос в мере нонконформизма – в том, какое кино человек готов снимать, а какое нет. Если партия сказала: «Надо!», сам понимаешь, подавляющее большинство ответит: «Есть!», а подавляемое меньшинство выйдет или будет выдавлено из игры.

Евгений Гиндилис. Здесь мы возвращаемся к основной идее «Дубровского». Я худо-бедно прожил четверть века в относительной свободе, и не вижу для себя возможности отказаться от того, чем до сих пор руководствовался. Поэтому для меня нет вопроса о компромиссе, на который я готов пойти. Лучше я не буду заниматься кино, чем договариваться о дозволенных степенях свободы.

Виктор Матизен. Лично я еще в советское время оборудовал пару-тройку аэродромов, на которые можно приземлиться и обосноваться, если вылететь с основной работы. Так оно и вышло. А если и нынешний станет непригодным для жизни, переберусь на другой запасной. Но ведь не всем есть куда податься…

Евгений Гиндилис. Мне глубоко жаль людей, которые идут на компромисс, жертвуя честью и репутацией.

Виктор Матизен. Некоторые с таким рвением подписали недавно предложенное Минкультом письмо в поддержку действий ВВП, что можно усомниться в былом наличии у них чести и достоинства. Хотя были и такие, которые подписали только потому, что не смогли отказаться, как тот импрессарио из «Крестного отца» под револьвером Луки Брази. Насмотренные все же люди в нашем министерстве – знают, с кого брать пример. Удивительно, что нашлись те, которые все же отказались.

Евгений Гиндилис. Не знаю, я ни с кем по этому поводу не разговаривал. Но ситуация очевидна: чем больше зависимость человека или его компании от господдержки, тем меньше у него сил сказать что-то вопреки тому, что ему навязывают.

Виктор Матизен. Больше того, власть заинтересована в поддержании зависимых кинематографа, телевидения и СМИ, равно как и в давлении на независимые источники финансирования. Вопрос, насколько готов частный бизнес прогнуться под этим давлением. Ведь пример Ходорковского у всех на виду: посадили того, кто не принял позу покорности. Как тебе кажется, насколько сильно люди боятся давать деньги на фильм, который может не понравиться кому-то наверху?

Евгений Гиндилис. Сложно ответить. Мне до сих пор удавалось найти деньги, пусть и отказывая себе в других важных для жизни вещах. Удавалось проводить фильмы, которые мы считали нужными, через повсюду расставленные рогатки – рыночные и цензурные. Но сейчас ситуация сильно изменилась,

и я не думаю, что в ближайшем будущем это останется возможным. Будет все меньше независимых проектов, особенно рассчитанных на массового зрителя, способных выскочить, как черт из табакерки, из каких бы то ни было институциональных рамок. Культурная политика выстроена так, что беспрепятственно проходит или чистая «развлекуха», которую зритель потребляет точно так же, как попкорн и кока-колу…

Виктор Матизен. …но без тяжелых отходов. Только воздушные…

Евгений Гиндилис. …или большие идеологические конструкты, которые нужны государству, чтобы продвигать в массы те или иные идеи. Для всего остального места не будет. И никакие частные деньги тут не помогут. Спрос задушен, дистрибьюции нет, власть не одобряет и не поддерживает. Это и видно на примере «Дубровского». Потребовались сверхусилия, чтобы довести его до зрителя. И особенно трудно маленьким компаниям.

Виктор Матизен. А о расширении дела вы когда-то думали?

Евгений Гиндилис. Конечно, были такие идеи, и даже стратегия была. Есть три направления, которые мы могли бы достаточно эффективно развивать. Первое – телепроизводство недешевых мини-сериалов, в которых есть не только развлечение, но и смысловой аспект. Второе – копродукция. Мы – одна из немногих компаний на рынке, которая может эффективно сотрудничать с зарубежными кинематографистами, привлекая совершенно разных постановщиков. Третье – ориентированное на мейнстрим кино для думающего зрителя. Но есть препятствия, и это не только государство, но и рыночная ситуация. Кинопрокатный потолок фильмов вроде «Дубровского» – 50–60 миллионов рублей. В то время как фильм «ДухLess» с тем же Козловским, вышедший два года назад, легко собрал больше 400 миллионов.

Виктор Матизен. Вспоминаю, как радовался Федор Бондарчук, который кричал мне в трубку: «Мы их порвали!!!» – имея в виду кинорыночных конкурентов…

Евгений Гиндилис. А наши сборы означают, что мы всего лишь компенсируем свои затраты, но на прибыль, которая позволила бы нам как-то расшириться, рассчитывать не можем. Про копродукцию я уже сказал, что там мы повесили незримый железный занавес…

Виктор Матизен. Сталь у них кончилась. Осталась жесть – во всех смыслах слова. Но все равно противно.

Евгений Гиндилис. Самая сложная ситуация с ТВ, потому что его желания все реже совпадают с тем, что можем и хотим делать мы. Несколько лет назад мы выпустили вместе с ним «Громозеку» и «Муху» Владимира Котта, сейчас выпускаем современную версию «На дне». Что будет дальше – не знаю, но предчувствия нехорошие. У нас есть телепроект, который мы разрабатываем, – по воспоминаниям Дины Каминской…

Виктор Матизен. Отважная была защитница.

Евгений Гиндилис. Да. Бралась за диссидентские дела. А мы выбрали историю про двух мальчиков, которых обвинили в убийстве одноклассницы, получили признания и осудили. И вот Каминская, постепенно убеждается в том, что это все – абсолютная липа. И практически в одиночку добивается того, что судебная машина, которая едет, как каток, разворачивается в обратную сторону.

Виктор Матизен. Потрясающе. Предлагаю название: «Одна женщина и двенадцать равнодушных мужчин».

Евгений Гиндилис. Мы с режиссером «Дубровского» Александром Вартановым подумаем над твоим предложением.

Виктор Матизен *(в сторону)*. Лука, не убирай «беретту»! А теперь скажи, что ты думаешь об «этической хартии». Небось слышал про такую?

Евгений Гиндилис. Ничего я о ней не думаю. Это не более чем один из сигналов, о которых мы говорили. Кто подпишет, тот свой, кто не подпишет – чужой. Своим позволено то, что не позволено чужим. Но ведь не все с этим согласны. На марш от кинотеатра «Пушкинский» до Сахарова, что само по себе символично, вышли десятки тысяч людей. Число тех, кто не готов кричать «ура!» и «да здравствует!» после каждого движения власти, довольно велико. И одна из проблем, которая перед властью стоит, – что с этими людьми делать?

Виктор Матизен. Ты слово в слово, но с противоположной интенцией повторяешь вопрос, который задала на совещании по хартии бывшая либералка и теперешняя культур-офицерша Елена Ямпольская, с которой я когда-то не без удовольствия работал в «Новых Известиях». Понятно, какой ответ она ожидала услышать, но тогда никто не отважился его произнести, а сейчас осмелел Эдичка Лимонов. Дай ему волю, он бы пулеметы поставил на крыше «Пушкинского» и далее по Бульварному. И ты очень точно выразился, что своим можно будет нарушать хартию, а чужим нет, – в том-то и приманка. Для того и два допсовета при одном Минкульте: социально-психологический и военно-исторический, дабы отделять овец от козлищ. Кто не наш, тот социально-чуждый, психически ущербный, антиисторически настроенный и к строевой службе негодный. Будто все советчики из гэбни. Или из Думы. Вроде Поджигайло, с которым я попал в одну передачу. Такой бдун, что даже «Сталинград» обозвал вредительским фильмом. Так что же, ни от фонда, ни от министерства ничего хорошего для кино ждать не приходится?

Евгений Гиндилис. Во всяком случае, сигналы прочитаны и выводы сделаны. А наш ответ на вызовы времени – «Дубровский». Так что мы свое слово сказали и можем считать свою миссию исчерпанной.

Виктор Матизен. Умри, Евгений, – лучше не скажешь. Аминь. ◆

Алексей Учитель:

«НЕТ ЕДИНОГО РЕЦЕПТА»

Беседу ведет Антон Широких

Антон Широких. Помимо режиссерской деятельности вы успешно продюсируете российские картины. Каким фильмам, на ваш взгляд, в первую очередь требуется господдержка?

Алексей Учитель. Прежде всего талантливым. Это безусловно. На мой взгляд, главное – поддерживать дебютантов. Я имею в виду не только режиссеров, а большое сообщество профессиональных людей – сценаристов, актеров, операторов, продюсеров. Если говорить про государственную поддержку – а она бывает разной, – то таковая сегодня имеется. Мне кажется, российское кино теперь выживает именно благодаря этому – иначе давно бы все у нас заглохло. Но упор я бы все-таки сделал на дебютные картины. Поддерживать десять-пятнадцать таких полнометражных проектов в год мало, ведь только ВГИК выпускает ежегодно пятьдесят-шестьдесят режиссеров. А есть еще киношколы. Я не раз это говорил: не хватает настоящих ремесленников – людей, безупречно владеющих ремеслом, истинных профессионалов, которые делали бы крепкое жанровое кино. Жанр в данном случае я понимаю в широком смысле этого понятия (комедии, триллеры, драмы, мелодрамы). Неординарное авторское кино у нас есть всегда, и ежегодно есть несколько картин более или менее заметных, процесс их появления постоянно воспроизводится. А вот достойный уровень среднего профессионального мастерства – то, чем славится американский кинематограф, – у нас, надо признать, практически отсутствует. Нужно давать возможность людям создавать своими руками большое кино и двигаться не только в сторону фестивалей, но и в так называемый «средний коридор», в то пространство, где его смотрят зрители.

Антон Широких. Есть ли какие-то главные критерии при выборе картины для продюсирования?

Алексей Учитель. Я думаю, что строгих правил нет. Как продюсер студии «Рок», которой руковожу, занимаюсь в основном дебютными картинами. У меня есть потребность поддерживать людей неординарных, потому что им труднее всего. Но это не значит, что, прочитав сценарий, который может стать

«Дневник его жены», режиссер Алексей Учитель

основой для зрительского фильма, я от него откажусь. Это ведь тоже очень интересно – уметь завоевать публику. Наш принцип очень простой, но и почти неосуществимый: мы хотим развивать кино для имеющегося достаточно многочисленного зрителя с высоким художественным потенциалом. Признаюсь, такое бывает редко. Тем не менее надо стремиться к этой цели. И прежде всего я смотрю на сценарий. Всегда можно сделать заключение, как сложится путь режиссера. Даже не важно, свой ли он приносит сценарий или чужой. Сценарная основа – главный критерий. Безусловно, важны и человеческие, и творческие качества режиссера, это ведь очень «широкомасштабная» профессия, он должен обладать не только профессиональными режиссерскими, но еще и психологическими и даже… коммерческими способностями. Все дебютанты, которых мы поддерживали, очень разные. Как правило, у нас не было ни одного незаметного проекта, все они получали многочисленные призы. Это наш козырь. Но в основном, конечно, это фестивальные работы.

Антон Широких. Картина Юрия Быкова «Майор» – фестивальное кино?

Алексей Учитель. Понимаете, намеренно за попадание на фестивали мы не бьемся. В первую очередь, беремся за интересную литературную, сценарную основу с любопытным, в нашем понимании, режиссером. С Быковым была вообще абсурдная история. Впервые я увидел его в качестве актера: он очень плохо играл в одной студенческой постановке моего ученика. Я спросил: «Кто это? Почему так плохо играет?» Потом он подошел ко мне в коридоре и нахально дал сценарий, который я, признаюсь, долго не читал. А когда случайно в самолете прочитал, то был, честно вам скажу, поражен. Понял, что это неординарная личность. Еще не обладающая, конечно, ремеслом, поскольку он не заканчивал режиссерский факультет. Я ему говорю: «Теперь, после фильма «Майор», ты закончил четвертый курс ВГИКа». Он прекрасно пишет, придумывает. Но ему не хватает профессиональных качеств, которые, впрочем, сейчас практически уже наработаны.

Что касается самого «Майора»… Так много фестивалей по всему миру, что всегда найдется ниша для любого кино. Другое дело, что мы мыслим категориями самых крупных из них. Два наших фильма официально попали в Канн. Но этого никто не прогнозировал. Тот же Берлин не взял почему-то «Майора». Стоит сказать, что лента Быкова провалилась в российском прокате. Мы

«Жить», режиссер Юрий Быков

считаем, что это во многом вина дистрибьюторской компании: они не подошли к этой работе как надо, не верили в успех. Но интерес к фильму был колоссальный. На мой взгляд, проблема финала предопределила незрительскую категорию этой ленты. Прекрасная интрига, завязка, развитие… но, если нет ощущения выхода к чему-то хорошему и светлому – не путать с хэппи эндом, – успеха у публики не будет. Что-то должно было еще произойти, нельзя все оставлять на мрачной ноте. Мы долго спорили с Юрием на эту тему. Даже замышляли пересъемку финала.

Антон Широких. А вам не кажется, что этот неуспех мог быть связан с тем, что зритель пресытился социально-криминальной темой?

Алексей Учитель. Не думаю. Наоборот, этой проблематики всегда не хватает. Собственно, Быков хорош тем, что он снимает социальную драму, делая это средствами, понятными современному зрителю, которого немножко не устраивает исключительно драматургическая трактовка. Быков как автор картины может отстаивать свое ви́дение, но все-таки надо задуматься… Сейчас Юрий снимает у нас уже третью картину под очень, как мне кажется, правильным названием «Дурак». Это фильм о водопроводчике. На сценарном уровне в нем закладывается много больше: узнавание себя на экране, более простые ситуации, не такие критичные, как в «Майоре» или в фильме «Жить». И все равно это остросоциальная драма, но которая выглядит как увлекательная история.

Антон Широких. А как вы относитесь к известным намерениям государства поддерживать, как выражается власть, «патриотическое» кино?

Алексей Учитель. У нас не так много событий со знаком плюс, о которых мы можем увлекательно рассказывать. Вот сняли фильм о Гагарине. Но если это сделано плохо, ничего не спасет – фильм все равно не будут смотреть. Хорошие примеры – «Легенда № 17» и «Сталинград». Казалось, что эти фильмы не смогут вызвать интерес. Но вот видите, он есть. Не будем сейчас говорить о качестве этих картин. Но почему-то люди это смотрят. Вообще, наш зритель настолько непредсказуем, в отличие от американского, что угадать, пойдет он или нет на тот или иной фильм, практически невозможно. Нет единого рецепта. Со «Сталинградом» были предположения, что он хорошо пройдет в прокате, но такого

«Я буду рядом», режиссер Павел Руминов

масштаба успеха никто даже себе представить не мог. Как и с «Легендой...». И все же это почему-то произошло.

Мало сделать кино – жанровое, патриотическое, коммерческое, фестивальное, – проблема заключается еще и в том, как его представить публике после того, как фильм закончен. Государство дает сущие копейки на продвижение картины, а сейчас на это требуется бюджет иногда больший, чем на производство фильма. И здесь заметное упущение. Очень многие интересные и серьезные фильмы, побеждающие на престижных международных фестивалях или не побеждающие, но имеющие существенный потенциал, практически остаются за бортом – умирают в безденежном рекламном пространстве. Картину выпускают в прокат, по сути, формально, о ней никто не знает. В этом случае фильм обречен на неудачу. В частности, и «Майор» пострадал от этого. Мы всегда по привычке закладываем бюджет так, чтобы хватило на создание самого фильма, а нужно уже в самом начале работы думать о том, как его в дальнейшем продвигать.

Антон Широких. Вы как-то сказали, что «Осенний марафон» для вас идеал. Расскажите о формуле «идеального» кино.

Алексей Учитель. Мне кажется, что «Осенний марафон» – это оптимальное сочетание серьезного, умного и тонкого кинематографа, поднимающего глубочайшую проблематику, и кинематографа зрительского. Это прекрасный пример сцепления и одного, и другого типов успеха.

Антон Широких. Это отличительная черта голливудского кинематографа...

Алексей Учитель. Голливуд – это универсальная отлаженная машина, которая производит кинопродукт, делает это профессионально на всех этапах, начиная со сценария и заканчивая гримом и монтажом. Это во всех смыслах слова индустрия. Есть кино, которое, может быть, названо гениальным, но его немного людей будут смотреть. Кино интересно именно тем, что его жанровый спектр невероятно богат. Зритель может выбирать, что ему нравится, и ему есть из чего выбирать. Должна быть палитра, но отнюдь не составленная из одних только комедий, как в России, которые иногда просто невозможно смотреть. Опять известный пример: Гайдая смотрят до сих пор и его фильмы не стареют, их показывают по телевизору тысячи раз.

«Майор», режиссер Юрий Быков

Антон Широких. Вы хотите сказать, что ниша профессионального жанрового кино у нас в России не заполнена?

Алексей Учитель. Да. У нас плохо с кадрами. Все продюсеры просто стонут. Первая проблема – сценарная: очень мало качественных сценариев. Разных жанров. Людей профессиональных нет – я с этим сталкивался уже не раз. Иногда мы даже прибегаем к помощи зарубежных сценаристов – прежде всего английских или американских. Но это тоже не всегда приносит желанные результаты. Сценарист – американец, но это не значит, что он сразу напишет хорошо.

Антон Широких. Каждый год ВГИК выпускает пятьдесят-шестьдесят режиссеров. Неужели среди них нет талантливых людей?

Алексей Учитель. Есть, есть… Талантливых людей из них пять человек, не меньше. Необходимо еще и двадцать, а желательно тридцать хороших ремесленников, и было бы все замечательно. Но сейчас у нас другие пропорции.

Антон Широких. Вы работаете с молодым поколением – как мыслят начинающие режиссеры?

Алексей Учитель. Говорят, что режиссер должен обладать жизненным опытом… А я своим ученикам все время твержу: «Даже если вы поступаете в вуз после школы, мне в первую очередь интересен ваш опыт». К сожалению, мало кто снимает кино о себе. Все время лезут в социальную тему, которая от многих далека. Например, деревня, в жизни которой ничего не понимают. Конечно, есть определенные экстравагантные вещи, которые внешне любопытны и остры. Но вот их работы о себе… Когда студенты только приходят, они у нас на первом курсе снимают фильм друг о друге. Это очень интересно, потому что они познают и себя, и своих близких. Но дальше всегда берутся за какую-то глобальную проблематику. Всем хочется сразу сделать шедевр, что, в общем-то, правильно и что я поощряю: даже во время обучения надо создавать фильмы, которые должны побеждать, будоражить и, да, участвовать в фестивалях. Это нормально. Но почему же ты не делаешь то, что именно тебя, а не дядю Васю волнует? Тебя именно и непосредственно!

Антон Широких. Хочется взять что-то непосильное?

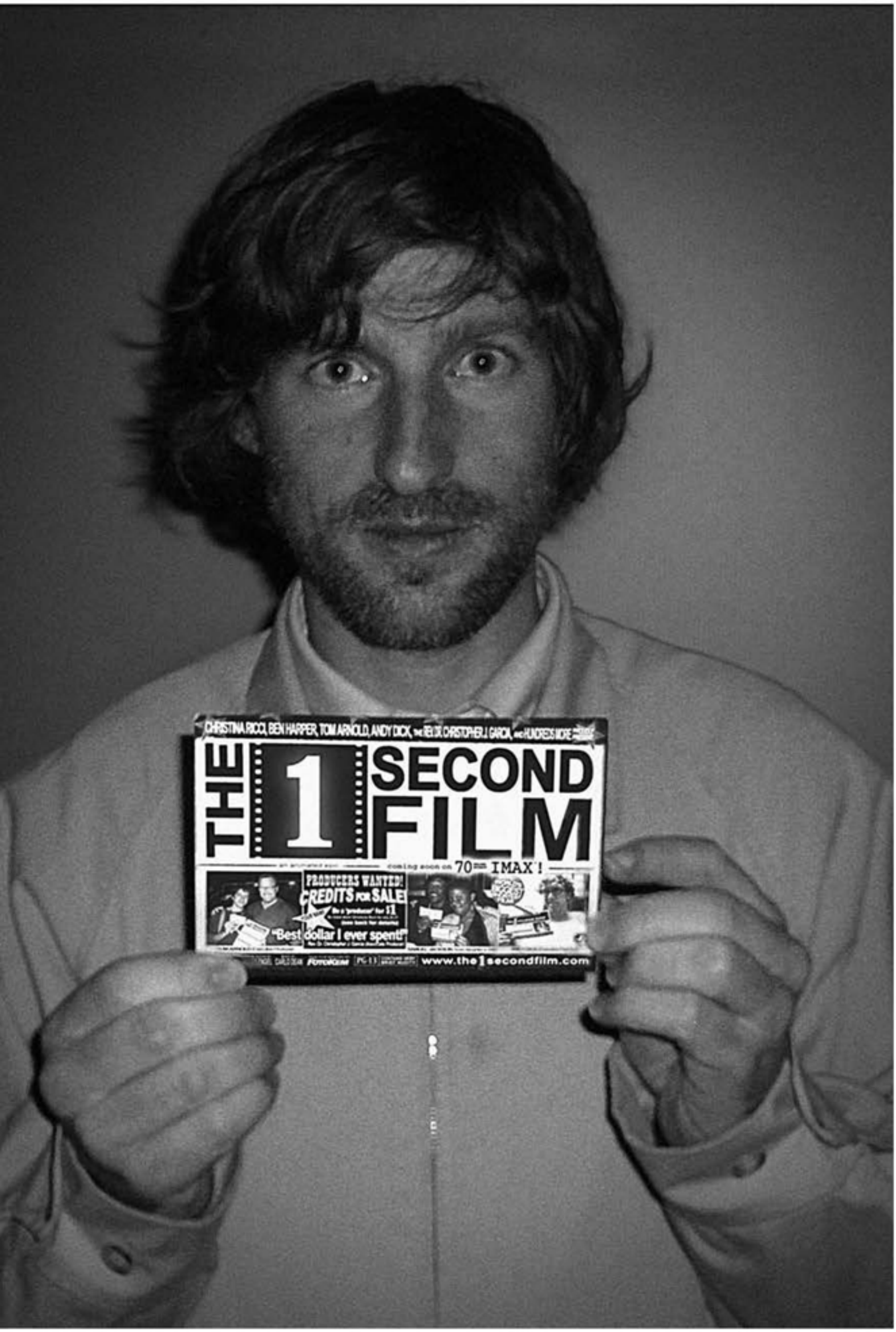
Алексей Учитель. Дело даже не в том, что что-то непосильное. Просто это то, что от тебя далеко, ты с этим никогда не сталкивался. Я говорю будущим режиссерам: ищите на сценарном факультете союзников, тех, с кем вы будете дальше работать. Им сразу становится тяжело. Они приходят и говорят, что неинтересно, нет понимания. В любом случае, хоть в документальном, хоть в игровом кино, вначале требуется умение выстроить историю в голове. Когда студенты начинают объяснять, что «глубокомысленные размышления моего героя приводят к тем-то чувствам», я им сразу говорю: «Расскажите за три минуты вашу историю: «Он пошел – встретил – что-то случилось». Расскажите то, что вы видите на экране, а не то, что есть в душе вашего героя. Содержание картины». Любые философские размышления надо выразить в форме внятной истории.

Антон Широких. Как я понимаю, не хватает классической драматургии, если угодно, аристотелевской.

Алексей Учитель. Дело даже не в классике. Это требуется для развития студента. Предположим, я не ваш мастер, а продюсер. Вы приходите ко мне и должны за пять минут четко рассказать, о чем картина, и активно заинтересовать меня. А если вы мне будете невнятно бормотать о высоких материях, которые безусловно нужны и важны в вашем произведении, ничего путного не выйдет.

Антон Широких. Почему так происходит?

Алексей Учитель. Потому что у них еще нет в голове сюжетов. Самое сложное – придумать историю. Не потому, что они не умеют ее рассказать, а потому, что в их воображении ее еще не существует. Это я и к себе отношу. И ко многим опытным режиссерам. Ведь это действительно сложно. Сейчас мы снимаем фильм о балерине Матильде Кшесинской и Николае II. Две очень интересные фигуры, но как придумать киноисторию, не пересказывая все столетие, которое Кшесинская прожила? Как построить? Я тоже с этим мучаюсь. Это вопросы, которые задаешь себе всю жизнь. Другое дело, когда появляются интересные авторы. Я имел счастье работать с двумя такими людьми, которые, к моему эгоистическому сожалению, стали режиссерами. Впрочем, не без моей помощи. Мы прекрасно работали с Дуней Смирновой, в наших доверительных профессиональных разговорах многое возникало. И с потрясающим Александром Миндадзе, с которым мы делали два фильма – «Космос как предчувствие» и «Восьмерку» по книге Прилепина. Но это, скорее, исключения. Таких соавторов и соратников мне очень не хватает. ◆


CHRISTINA RICCI, BEN HARPER, TOM ARNOLD, ANDY DICK, THE REV. DR. CHRISTOPHER L. GARCIA, AND HUNDREDS MORE
THE 1 SECOND FILM
coming soon on 70mm IMAX!
PRODUCERS WANTED!
CREDITS FOR SALE
"Best dollar I ever spent!"
www.the1secondfilm.com

Спайк Джонз:

«УСПЕХ ФИЛЬМА ЗАВИСИТ ОТ ИНТОНАЦИИ»

— Многие талантливые и любимые нами сегодня режиссеры в определенный период объединялись вокруг компании Propaganda Films, основанной Дэвидом Финчером, Майклом Бэем и другими голливудскими продюсерами.

Спайк Джонз. Да, верно. Идея принадлежала Финчеру; потом мы начали работать с Марком Романеком, Мишелем Гондри – когда он переехал из Франции в США, его офис был по соседству с нашим. Многие режиссеры сотрудничали с этой компанией. Майк Миллс, Роман Коппола. Вместе мы делали немало проектов. В компании было множество авторов, с некоторыми я был практически не знаком, например с Майклом Бэем, Домиником Сена. Зато я знал Антуана Фукуа.

— Многие были близкими друзьями и занимали друг друга в своих проектах. В картине Дэвида О. Рассела «Три короля» вы сыграли одну из главных ролей. Вам, как режиссеру, этот опыт принес какую-то пользу?

Спайк Джонз. Несомненно, это был ценный опыт. Во-первых, я начал понимать, насколько трудно приходится актеру; я стал относиться к артистам с гораздо большим вниманием и пониманием. Во-вторых, я смог понаблюдать за тем, как работает Дэвид. Режиссеру вообще интересно смотреть, как работает его коллега, а если речь идет о действительно выдающемся режиссере, которого любишь и уважаешь, это тем более увлекательно.

— Вы также сыграли небольшую роль в картине Мартина Скорсезе «Волк с Уолл-стрит».

Спайк Джонз. Подбором актеров для моей картины и фильма Скорсезе занималась Эллен Льюис, она и предложила мне эту роль. Естественно, я не мог отказаться. Мне даже не нужно было читать сценарий, я согласился без раздумий. Ведь мне предоставлялась возможность побыть на одной площадке с Мартином Скорсезе, понаблюдать за его работой и даже сыграть роль. К тому же мне нравятся все совместные работы Скорсезе и Ди Каприо. Было невероятно захватывающе следить за этим дуэтом; они уважают и понимают друг друга с полуслова, искренне восхищаются друг другом. Сразу ясно,

←
Спайк Джонз

что оба обожают делать кино, тем более вместе. Видеть такое сотрудничество очень приятно.

— У вас пока нет подобной «музы», любимых актеров, с которыми вы работали бы над каждым фильмом. За исключением, пожалуй, Кэтрин Кинер, которая снималась во всех ваших картинах, кроме последней.

Спайк Джонз. Я сам не понимаю, почему так происходит. С каждым актером, который у меня снимался, я хотел бы поработать еще. С Джоном Малковичем, например. С Кэтрин Кинер мы до сих пор часто сотрудничаем над различными проектами. Так же, как и с Крисом Купером. У него была маленькая роль в фильме «Она», но в итоге тот эпизод пришлось вырезать. Очень хотелось бы еще поработать с Николасом Кейджем. Он настоящий безумец, не знающий страха, он готов на всё. Никогда не скажет «нет». И тем не менее каждый раз, когда дело доходит до кастинга, я начинаю размышлять, пытаюсь определить суть персонажа, его характер и прочее и в итоге чаще всего выбираю кого-то нового.

— В последние годы вы ставите перед собой трудные задачи, исследуете всё новые территории. Компьютерная графика, сказочные монстры и дети в «Там, где живут чудовища», влюбленные роботы в короткометражке «Я здесь», а в новом фильме «Она» одну из главных ролей исполняет голос актрисы, которая ни разу не появляется в кадре. Вы сознательно все это делаете?

Спайк Джонз. Меня привлекают нестандартные идеи, воплощение которых поначалу кажется мне невозможным, но в этом-то их прелесть. Концепция фильма «Быть Джоном Малковичем» была совершенно абсурдной, я должен был найти нужную тональность, чтобы претворить ее в жизнь, но понятия не имел, получится у меня это или нет. В «Адаптации» несколько сюжетных линий, множество разрозненных идей. Чарли Кауфман, пытающийся написать сценарий и разобраться в отношениях с «братом»; запутавшаяся в собственной жизни меланхоличная героиня Мерил Стрип, работающая над книгой «Похититель орхидей»; жизнь героя Криса Купера; история поисков орхидей – история и сама идея создания жизни, вселенной, нашей планеты – словом, там масса мотивов. И нужно было объединить это все в цельную историю. Мы монтировали картину год и два месяца, пытались сложить все кусочки в гармоничное единое целое; это самая сложная и пугающая часть работы. Очень часто я работал интуитивно, не зная, получится ли в итоге нечто внятное, сложится фильм или нет.

— Значит, страх и трудности помогают вам в работе?

Спайк Джонз. Делают ее увлекательной. Мы не знаем заранее, что получится в результате и получится ли вообще что-нибудь. Монтируя «Адаптацию», я порой говорил себе: «Ладно, может, фильм и провалится, но с достоинством». Я старался сделать нечто хорошее, но понимал, что фильм вряд ли выйдет удачным. То же и с картиной «Она». Сейчас я вспоминаю об этом со смехом, но в период постпроизводства были моменты, когда я всерьез собирался пойти к продюсеру Меган Эллисон, извиниться перед ней и сказать, что, возможно, нам не стоит пытаться завершить эту картину. Думал, что для меня настали трудные времена.

— Поразительно, какое большое значение вы придаете выбору верной тональности картины.

Спайк Джонз. Важна каждая модуляция. Когда я работаю над сценой, фразой или даже словом, тон для меня – важнейшая вещь на свете. Я верю, что успех или провал фильма зависит от интонации.

«Она»

— Полагаю, именно поэтому вы решили заменить Саманту Мортон на Скарлетт Йоханссон: ее голос не вполне соответствовал той общей интонации, которую вы искали.

Спайк Джонз. Да, и тем не менее мне было трудно и печально осознавать это. Я люблю Саманту, люблю как актрису и как друга.

Когда берешься за столь сложное и амбициозное кино, поневоле приходится рисковать. Это уравнение с множеством переменных, и ошибиться можно легко.

Спайк Джонз. Нельзя понять, как снимать кино, пока не снимешь его. То же можно сказать и обо всем, что представляется невероятно трудным, но стоящим усилий: будь то кино, личные отношения, работа, семья и воспитание детей. Пожалуй, особенно это касается детей. Возможно, это правило верно для всего по-настоящему важного в жизни.

— Расскажите о музыке к фильму; известно, что вы уже на раннем этапе работы решили привлечь группу The Arcade Fire.

Спайк Джонз. Верно. Когда у меня возникали трудности с выбором музыки, я обращался к ним. У меня было несколько совершенно разных идей, а с членами группы мы дружим давно. У нас уже есть довольно много совместных работ. Мы общались, когда я работал над сценарием, обсуждали разные идеи. Особенно часто мы говорили с Уином Батлером, он обожает кино, научную фантастику, киномузыку, он очень внимательный и вдумчивый, невероятно эрудированный в этих областях человек. Мы беседовали по-дружески, перебрасывались идеями, в том числе относительно сценария. Сначала я думал пригласить композитора, но не знал, кого именно и какое направление мне выбрать. Было лишь несколько общих соображений. В частности, я не хотел использовать электронную музыку, но в композициях должно было чувствоваться некое электричество. Она должна была отражать не технологическое совершенство, а скорость нашей жизни.

— В музыке к фильму явно улавливается это пульсирующее движение, ток.

Спайк Джонз. Это такое тихое бурлящее электричество. Я знал, что фильм будет рассказывать историю любви, и хотел, чтобы эмоции героев были очень простыми, естественными, идущими не от разума и при этом крайне сильными.

«Адаптация»

И в музыке отражены одиночество, волнение, романтика, боль, в том числе боль героини, ее любовь, ее разочарования и прочее – это история любви и, возможно, в большей степени история о других отношениях.

Обо всем этом я беседовал с Уином, а о киномузыке он знает куда больше меня. Я посылал ему ту или иную песню, он мне в ответ – другую, так мы и обменивались. И в конце концов я подумал: «Этот парень – один из моих любимых авторов, у нас схожее восприятие музыки, он не боится быть искренним в своем творчестве». Его музыка эмоциональна, открыта, непосредственна и очень кинематографична. В итоге я предложил ему написать музыку к фильму. Затем подключилась вся группа, мы уже начали работать в конкретном направлении. Но началось все с нашего общения с Уином. Позже брат Уина Уилл взял на себя множество обязанностей, особенно на последнем этапе работы, когда группа заканчивала запись своего альбома, а у Уина родился ребенок. Именно Уилл направлял группу, руководил процессом записи, но все же это был по-настоящему общий труд, и, надо сказать, легких путей мы не искали. Не просто совместная работа режиссера и композитора. Я работал с целой группой, сумасшедшим живым организмом под названием The Arcade Fire.

— Не так давно говорили о том, что вы с Чарли Кауфманом собираетесь вместе делать картину о мировых лидерах, сатиру в духе «Доктора Стрейнджлава». Этот план еще в силе?

Спайк Джонз. Замысел был не совсем таков, но у нас есть идея проекта. Пока не знаю, когда мы займемся им. Я постоянно общаюсь с Чарли, мы обсуждаем разные замыслы, я рассказываю ему о своей работе, он – о своей, подбрасывает мне потрясающие идеи, он просто фонтанирует ими. Но если, скажем, через неделю напомнить ему про ту или иную мысль, которой он с тобой поделился, он запросто скажет: «Да я уже забыл об этом». У него целый склад идей, часть которых пылится где-то и так и не будет реализована, а остальные будут просто забыты, если ему не напомнить о них. Как бы то ни было, я уверен, мы еще поработаем вместе. Он – мой любимый писатель.

— Одиночество и желание - неизменные составляющие, которые определяют магистральную линию вашего творчества, особенно это стало очевидно после картины «Там,

где живут чудовища». Вы намерены продолжить исследовать эти мотивы? Это ваша «естественная среда»?

«Быть Джоном Малковичем»

Спайк Джонз. Не знаю. Я не думал о том, что буду что-то исследовать. Во всяком случае, я не ставлю перед собой такой задачи. Даже в картинах, поставленных по чужим сценариям. Не знаю, можно ли говорить об «исследовании» применительно к моей работе. Просто меня влекут те или иные идеи…

— То есть это в большей мере интуитивный процесс, нежели результат тщательного обдумывания?

Спайк Джонз. Да, и это касается не только написания сценария. Во всем, что я делаю, я полагаюсь на интуицию и только потом начинаю осмыслять, понимать. Например, идея сделать главного героя фильма «Она» автором, пишущим на заказ красивые проникновенные личные письма, пришла мне в голову просто так, она казалась оригинальной, забавной, актуальной. Я точно хотел сделать его писателем, но сама идея родилась случайно, а не в результате долгих размышлений. И уже позже, в процессе работы над сценарием она обрела дополнительный смысл.

— С момента выхода вашей предыдущей картины «Там, где живут чудовища» прошло уже несколько лет. Что вдохновило вас написать сценарий фильма «Она», и что он может рассказать нам о современных человеческих взаимоотношениях?

Спайк Джонз. Вдохновение… Тут столько разных аспектов. Конечно, в фильме отражено множество научно-фантастических идей. Очевидно, что технологии сейчас стали важным элементом нашей жизни, по крайней мере, моей точно. Ежедневно я общаюсь с людьми, и по большей части это общение осуществляется именно с помощью разных устройств. Это также и новый эмоциональный опыт. Слышишь сигнал, когда приходит новое сообщение, и понимаешь, что кто-то сейчас думает о тебе.

В фильме отражена вся эта высокотехнологичная концептуальная повседневность, и все же это прежде всего кино о человеческих отношениях. О любви, о потребности в общении и близости, о способах поиска и нахождении связи с другими.

«Она»

— В фильме показан футуристический Лос-Анджелес. По-вашему, место действия является одним из ключевых элементов этой истории?

Спайк Джонз. Мы показали город таким, каким сами видим его в будущем. Мы с самого начала решили не заострять внимание на чисто футуристических аспектах, не рисовать подробную картину будущего. Место действия было важно для нас, поскольку мы стремились показать город будущего, где людям живется комфортно и легко, а Лос-Анджелес именно таков.

В нашей версии будущего в Лос-Анджелесе действует уникальная система метро, мы решили немного помечтать. В этом городе всегда прекрасная погода, еда везде отличная, к тому же рядом океан, горы. В общем, мы показали будущее как царство комфорта, все детали в фильме свидетельствуют об этом.

Мне кажется, что мир сейчас и правда развивается в этом направлении. Еще двадцать лет назад дизайн не играл такой важной роли в нашей жизни. Сейчас же он повсюду. Это видно даже по ресторанам «Макдоналдс». Все стремятся что-то улучшить. В фильме мы попытались создать город, жить в котором удобно, легко и приятно. Конечно, несмотря на все это, люди по-прежнему могут чувствовать себя одинокими и покинутыми.

— Возникали ли трудности в самом процессе выстраивания повествования?

Спайк Джонз. Самой сложной задачей было рассказать историю любви двух героев, одного из которых мы не видим на экране, показать их привязанность друг другу, их взаимопонимание. Выразить и передать всю гамму их чувств было нелегко.

Интересная деталь. В этом фильме я впервые работал с оператором Хойте Ван Хойтемой, и картина многим обязана именно его работе. Он голландец, и, думаю, поэтому «Она» получилась немного европейской по духу.

Недавно я показал фильм своим знакомым, и их отзыв прозвучал для меня как величайший комплимент. Они сказали, что картина очень женственная, что это «женское» кино, снятое мужчиной. Меня глубоко тронуло это замечание. Когда я только познакомился с Хойте, меня сразу поразил его особый тип

чувствительности, восприимчивости, действительно очень женской, в его работе чувствуется поразительная тонкость и глубина. Отчасти поэтому я и предложил ему эту работу. Я хотел, чтобы фильм был проникнут женственностью.

— Работу Скарлетт Йоханссон в этом фильме можно без преувеличения назвать выдающейся. Как вы добились такого удивительного результата?

Спайк Джонз. Мы полностью доверяли друг другу. Мне многое в ней нравится, думаю, мы просто хотели попробовать сделать что-то новое вместе. Было невероятно интересно наблюдать, как она буквально прощупывает каждую эмоцию своего персонажа. Полагаю, сейчас в ее творчестве наступил какой-то новый этап. Я видел картины «Страсти Дон Жуана» и «Побудь в моей шкуре» – прекрасный, странный и пугающий фильм, но она в нем великолепна. Я также видел постановку пьесы «Кошки на раскаленной крыше» с ее участием. Она поразительная актриса, которая, даже отсутствуя на экране, может передать особый магнетизм своего персонажа.

— Да, забавно, что вы взяли на эту роль такую красивую актрису и не показали ее. Почему все-таки Скарлетт? Все дело в ее соблазнительном голосе?

Спайк Джонз. Определенно. Тембр ее голоса прекрасен. Этот голос – отражение ее личности, ее интеллекта и остроумия. Она может дразнить вас, подшучивать и при этом сумеет проникнуть вам в душу. Она может быть очень нежной и любящей. Как определить подлинную харизму человека? Без сомнений, Скарлетт красива, но даже если не видеть ее, а только слышать, магия не исчезает. Это часть ее натуры. А поскольку она к тому же готова исследовать бесконечные глубины человеческих эмоций и чувств, с этой ролью она справилась блестяще. ◆

Фрагменты интервью Спайка Джонза, опубликованных на сайтах
http://blogs.indiewire.com/theplaylist/
http://www.filmlinc.com

Перевод с английского Елены Паисовой

Станислав Новицкий

ГУД ДЭЙ, АМЕРИКА!

Сценарий

Окончание.
Начало см.: «Искусство кино», 2014, № 2

Утром, как обычно, Джон привез свежие китайские газеты. В этот раз он явился с приятелем. Тот так и не вышел из машины. Только помахал нам рукой, когда Джон вручал газеты. Мы с Виктором снова не подаем виду. Пьем кофе. Читаем новости. Виктор, отложив газету, украдкой рассматривает комиксы про Микки Мауса. Старую детскую книжку он нашел в кабинете Майкла. Не расставался с ней до конца поездки.

Я заметил: когда Виктор увлекался чтением, он начинал слишком громко есть.

– Виктор!

Он не слышит.

– Виски!

– А? Что?

– Пожалуйста, или не чавкай, или сними ошейник. А то, ей-богу, идет перебор.

– Да ну тебя, – отмахивается Шлейкин.

Во дворе Джон о чем-то беседует с Майклом. Иногда поглядывает на нас через распахнутое окно. Вот уже несколько дней он исправно ездит в соседний город за газетами. Сейчас ждет, когда мы покончим с текстами. Нам это уже самим надоело. Но признаться Джону теперь нет никакой возможности. Боимся обидеть. По-дурацки все вышло. Что делать…

– Какие новости? – кричит Джон в раскрытое окно. – Всё о'кей?

– О'кей, – киваем мы.

– Как Ельцин? – прощаясь, указывает Джон на очередной портрет китайского лидера. – Кажется, этот политик набирает силу. Ни дня без его фотографий.

Я прошу Джона, чтоб он больше не привозил нам газеты.

– Почему?

– Невозможно читать, – говорит Виктор.

– Как так?

– Надоела эта коммунистическая агитация, – объясняю, – да и тебя не хочется утомлять.

– Ничего, – улыбается Джон; кажется, он доволен, что нам разонравилась пропаганда. – Это мое удовольствие.

Джон садится в машину.

– Читают? – спрашивает его приятель.
– Как видишь, – радостно отвечает Джон.

По графику, составленному Майклом, пополудни у нас знакомство с бизнесом Доминика.

– Он хозяин огромной мастерской, – по дороге напоминает Майкл. – Долгое время сам чинил автомобили. Работал на дядю. Отнюдь не родственника. Сейчас кроме ремонта машин у него несколько заправок и автосалон.

– А магазинов у него нет? – интересуется Шлейкин.
– Каких?
– Для торговли сувенирами. Ну там ложки, поварешки, резьба по дереву.
– Виктор, – говорит Лена, – ты опять за свое?..

Подъехали. Майкл перекинулся несколькими словами с дежурным. Сказал, что нас пригласил босс. Этого оказалось достаточно, чтобы пропустили на территорию.

Уютная светлая приемная. Шустрая секретарша угощает нас кофе. Вдруг на столе у нее что-то затрещало. Из прорези черного аппарата выползает какая-то бумажка с изображением машины.

– Что это?
– Авто для ремонта.
– Мы про бумажку.
– Это факс, аппарат для передачи изображения по линиям связи.
– С ума сойти.
– Вы что, не видели?
– Нет. А это?
– Ксерокс. Смотрите, я могу делать на нем копии.
– Фантастика.
– А это?
– Это телефон.
– А он для чего?
– Да ну вас!

Нас снова угощают кофе. Ждем Доминика. Его никак не могут найти. Секретарша расстроилась. Говорит, шефа видели на производстве. Мы выходим во двор. Медленно прогуливаемся вдоль ярких цехов и ангаров. Заходим в один из них. Вокруг «Кадиллаки», «Доджи», «Линкольны», «Форды». Они будто сошли с экранов американских кинокартин. В мастерских светло и чисто.

– Здесь ремонтируют машины? – Виктор присвистнул. – Да тут жить можно!

Присматриваемся. Народу негусто. Каждый занят своим делом. На нас почти никакого внимания. Лишь иногда вспыхивают яркие улыбки, доведенные до автоматизма. В конце цеха, за серой ширмой, битый джип. Под ним пара ног в стоптанных ботинках. Мы их едва не прошли. Ботинки зашевелились. Из-под бампера появилось знакомое веснушчатое лицо Доминика.

– Хелло! – хозяин фирмы ловко выбрался из-под машины. Он улыбается, не решаясь подать нам наспех протертую ветошью руку. – Простите, что не встретил. Тысяча извинений… – он глядит на часы и свистит от удивления. – Не уследил. Вы можете подождать еще минутку? Я приведу себя в порядок.

Доминик снова исчезает. Виктор дергает Майкла за рукав.

– Он действительно хозяин? Или вы нас разыгрываете?
– Все говорят, что да.
– А сколько человек на него работают?

– Думаю, не меньше трехсот.

Виктор потрясен:

– Это же как начальник ГАИ!

– И при чем тут это? – спрашивает Лена.

– Я только представил… Да у нас инженера не загонишь под машину…

В своем просторном кабинете опрятный, ухоженный, переодетый Доминик еще раз извиняется:

– Не могу удержаться. В свободную минуту так и тянет покрутить гайки. Осталась привычка самому лезть под авто. Мне, конечно, стыдно. Стараюсь делать это тайком. Причем люблю заниматься ремонтом без подъемников, гидравлики и специальных механизмов. Представляю, будто автомобиль сломался в дороге, а у меня нет выбора.

– Приезжайте к нам, Доминик, – говорю. – И у вас действительно не будет выбора.

– О, да? С огромным удовольствием!

– А вообще, с вредными привычками, – назидательно говорит Виктор, – надо кончать. Вот наше руководство давно их в себе искоренило.

На следующее утро нас разбудил шум автомашины. Через некоторое время в дверь постучал Майкл.

– Не спите? – спросил он, когда мы ему открыли. – Приезжал Джон. Извинялся. Он улетает на три дня в Нью-Йорк. Сказал, что не сможет по утрам доставлять вам газеты.

Мы с Виктором облегченно вздохнули.

– Но он передал вам это, – Майкл поднял увесистый сверток. – Сюрпрайз! Джон сказал, что здесь никакой коммунистической пропаганды.

Майкл оставил сверток на тумбочке. Когда он вышел, мы распечатали пакет. Там две книжки. Два увесистых тома без картинок. Естественно, на китайском.

За завтраком Майкл интересуется, как нам подарки. Виктор отрывается от комиксов. Мы вместе натужно улыбаемся.

– Передай Джону наши благодарности. Вот угодил, так угодил.

С лица Майкла не сходит довольная улыбка. Ему нравится роль координатора и продюсера.

– Ешьте. Набирайтесь сил. Предстоит много работы.

Он обращает наше внимание на плотный график, написанный им от руки. Большой плакат с расписанием висит на кухне. Каждое утро Майкл вносит в него необходимые изменения: «Сегодня мы приглашены в три школы, на радио и телевидение».

– Слышал, Виктор? – спрашиваю.

Шлейкин с головой увлечен комиксами.

– Виски!

– А? Что?

– Как Том? Он все еще не догнал Джерри?

– Отстань. В кои-то веки нашел интересную книгу.

Чудеса! На американской радиостанции ведущие общаются со слушателями в прямом эфире без всяких заранее подготовленных и «залитованных» цензурой текстов. Они расположились за круглым столом в удобных креслах. Непринужденно болтают. Иногда из фирменных кружек с логотипом станции

прихлебывают горячий кофе. Весело смеются. Мы через толстые стекла наблюдаем за их работой.

– А цензура, допустим, у вас есть? – интересуемся у владельца радиостанции.

– Что это? – с наигранным удивлением спрашивает босс.

– Ну такие люди…

Мы объясняем какие.

– Нет таких.

– И можно говорить что угодно?

– Конечно, если это не противоречит законам.

– Всё-всё?

– Абсолютно.

– Обо всех?!

– Кроме меня, разумеется, – улыбается хозяин. – Хотите, можете выступить. Желаете?

– Желаем, – смело отвечает Виктор.

Хозяин делает знаки ведущим. Ассистент осторожно, без шума, заводит нас в студию. Подает наушники. Над столом висит несколько микрофонов. Их опускают пониже. Лена ужасно волнуется. Лицо и шея пошли красными пятнами. Она вообще впервые на радиостанции. Ведущий улыбается нам, продолжая о чем-то говорить в микрофон. Потом ставит музыку. Во время паузы босс объясняет ему, кто мы и откуда. Ведущий удивлен и, кажется, обрадован. Есть новая тема для беседы с радиослушателями.

– Снова в эфире, – говорит он, щелкнув тумблером. – К нам приехали русские: офицер полиции, учительница и журналист. Можете задавать им вопросы.

Мы по очереди представляемся и здороваемся с аудиторией. На студию обрушивается шквал звонков. Спрашивают про Горбачева, перестройку, угрозу ядерной войны. О ценах и зарплатах. Мы отвечаем. Некоторые благодарят только лишь за предоставленную возможность услышать русскую речь. Телефоны не умолкают. Ведущий доволен. Майкл и владелец радиостанции следят за беседой в коридоре. Демонстрируют нам торчащие вверх большие пальцы. В конце беседы слушатели просят исполнить какую-нибудь песню. Радиостанция как-никак музыкальная.

– Есть ли песня про русских полицейских? – интересуется кто-то.

– А как же, – говорит Виктор и задумывается. – Сейчас вспомню. Ну, может быть, эта. Он громко запевает:

Это было весною, зеленеющим маем,
Когда тундра надела свой весенний наряд…

Ведущий достает откуда-то банджо. Ловко подбирает мелодию.

Мы бежали с тобою, замочив вертухая,
Вдоль железной дороги Воркута – Ленинград.

– Вертухай – это охранник. Можно сказать, полиция, – быстренько, до припева, объясняет Виктор Лене и ведущему.

Жестом Шлейкин требует от меня поддержки. Я подхватываю:

По тундре по железной дороге,
Где мчится поезд «Воркута – Ленинград».
Дождик капал на рыло и на дуло нагана,

Вохра нас окружила: «Руки кверху!» – кричат.

– Вооруженная охрана – почти милиция! – снова объяснил Виктор.

Но она просчиталась, окруженье пробито,
Кто на смерть смотрит прямо, того пули щадят.

«По тундре, по железной дороге…» – разносилось по всему штату.

В тот же день были встречи в нескольких школах. Речь держали мы с Виктором. Лена переводила.

Шлейкин докладывал коротко. Америка его поразила. Есть всё: богатые дома, шикарные автомобили, красивая одежда, разнообразные продукты.

– А у вас в стране?

– А у нас ничего нет, – отвечал Виктор.

Перед тем как перевести, Лена долго на него смотрела. Как бы ждала разъяснений.

– У меня всё! – Виктор демонстративно скрестил на груди руки. – Нет, я, конечно, могу перечислить, чего конкретно у нас нет, но, боюсь, это займет слишком много времени.

– Сергей, ты слышал? – дискуссия разворачивалась на глазах удивленной аудитории. – Кого пригрело родное государство на своей истощенной груди?

– Продуктов нет, одежды нет. Даже носков нет в магазинах, – упирался Виктор, задирая штанину.

– И об этом надо говорить именно здесь?

– Да, именно.

– При детях?

– Пусть знают правду. И не повторяют наших ошибок.

Все это время зрители молча переглядывались.

– Господи. Я это переводить не буду. Хорошо хоть форму не надел.

– Здесь я высказываю свое частное мнение.

– Что говорит уважаемый Виктор? – наконец не выдержал Майкл.

– Простите, у нас тут небольшая дискуссия, – извинилась Лена. – Уважаемый Виктор сказал, что в нашей стране не все так замечательно, как в Америке. Не так красивы дома, не столь разнообразны товары. Но и у нас есть много положительного. Об этом расскажет, – тут Лена с улыбкой повернулась ко мне, – уважаемый Сергей. Или начнем с вопросов?

Вопросы задавали самые дурацкие: «Можно ли детям учиться в Советском Союзе?», «Правда ли, что еду вы готовите на кострах?», «Платят ли у вас деньги за работу?», «У вас есть конституция?», «А есть ли у вас суд?»

Я пытался сгладить общее негативное представление об СССР. Рассказывал о достижениях в космосе, науке и технике. Вспомнил литературу и театр. Кино и живопись. Короче, как-то неожиданно для себя заделался лектором-пропагандистом.

Приезжаем в другую школу. Посещаем третью. Везде одно и то же. Огромное дремучее невежество. Просят рассказать о медведях, которые гуляют по улицам Москвы. О домах из снега и льда, где живут русские крестьяне. «Правда, что они едят сырое мясо?»

Мне это стало надоедать. От бесконечных вопросов голова пошла кругом. Садится голос. Майкл снова гонит авто на очередную встречу. Просит выступать коротко. «Мы в цейтноте. Не успеваем на телевидение». В машине договариваемся с Леной. Чтобы сэкономить время для ответов, я начну сам излагать всю

эту чушь про нашу страну. Перечислю многие дурацкие небылицы, услышанные сегодня. А потом все это разом опровергну. Коротко и эффектно. Задумано вроде неплохо…

В общем, приезжаем в следующую школу. Выходим на сцену переполненного актового зала. Выстраиваемся у стоек с микрофонами. Нас фотографируют. Вспышки мешают сосредоточиться. Сразу после аплодисментов начинаю:

– Вы живете в замечательной стране. Получаете образование в чудесных школах. А известно ли вам, что детям в Советском Союзе запрещено учиться? – После первых же слов в зале наступает тишина. Я продолжаю: – Тех, кто стремится к знаниям, читает книжки, наказывают. Их родителей штрафуют, сажают в тюрьму. Поэтому люди в нашей стране безграмотны. Они по-прежнему живут в непроходимых лесах. Готовят на кострах. Едят лишь тогда, когда удается подстрелить дичь или выудить рыбу. Телевидения, радио, дорог нет. Автомобили мы впервые увидели в Америке.

– Больницы, поликлиники, лекарства отсутствуют напрочь, – подхватывает Виктор. – Все больные обречены. Стариков в СССР раз в год загоняют на деревья.

– Это еще зачем? – переспрашивает Лена.

– Потом их начинают трясти. Тех, кто удержался, оставляют жить еще на год. Кто свалился – добивают палками. Как говорится, не взыщите…

В зале послышался стон.

– Ну это ты загнул, Виктор, – говорю. – Не увлекайся. Делай все-таки поправку на аудиторию.

В зале мертвая тишина. Ужас охватил присутствующих. Вдруг послышались легкие всхлипы. В первых рядах девчонки младших классов вытирают слезы.

Кажется, подошло самое время признаться, что все сказанное – чушь и нелепица, дикие беспочвенные измышления о нашей стране. Ложь, распространяемая западной пропагандой. Неправда, которой морочат головы простых американцев…

Но тут на сцену вышли директор школы и два энергичных парня. Извинившись, директор сказала, что за русскими гостями приехали люди с телевидения. Нам надо срочно выезжать. Звезда телевидения Нэнси Кодин ждет нас на своем шоу в прямом эфире.

– Быстрее. Умоляем быстрее, – просили телевизионщики. – Вас ждет сама Нэнси Кодин.

Мы пытались объясниться: «Подо… Да подо… Да подождите ж вы!..»

Ждать не стали. Под рыдание и аплодисменты школьников нас почти силой увели из зала. «Не плачьте, мои дорогие, – услышали мы голос директора. – Великая Америка через океан протянет руку советским детям. Она поможет России. Избавит ее от коммунистического гнета».

У выхода нас догнала какая-то девица с портативным магнитофоном. Придержала Виктора за рукав.

– Скажите, я не совсем поняла. Стариков на деревья поднимают? Или они забираются туда сами? – перевела Лена.

Виктор остолбенел. Впервые использовал знание английского по назначению:

– How old are you?

– Какое это имеет значение?! – обиделась девица.

– Соображать надо! – не выдержал Шлейкин.

Лена перевела мягче: «Как вы сами думаете?»

– Мне кажется, используют автоподъемники! – крикнула девица нам вслед после некоторого замешательства. – Правильно?

Начало телевизионного шоу мы ожидали в большом кабинете владельца студии. Он разговаривал по телефону. Кого-то долго выслушивал. Затем отвечал, посмеиваясь. Мы рассматривали просторные апартаменты. На стенах плакаты международных телефестивалей. Цветные фото в дорогих рамах. Хозяин кабинета за трибуной NBA. Он же в компании Теда Тёрнера и Шварценеггера. Он же в офисах ABC, CBS и NBC. В застекленных шкафах многочисленные награды и памятные знаки.

– Нехорошо как-то получилось в школе, – тихо говорит Лена.

– Да, неудачно, – соглашаюсь. – Стоило торопиться, чтобы здесь ждать неизвестно чего...

– Извините, – улыбнувшись и положив трубку, говорит хозяин кабинета. Он снова смеется и начинает объяснять: – Позвонили с телеканала «Большая рыбалка». Просят запустить их в нашу кабельную сеть. Отвечаю: «Нет свободных частот. К тому же есть схожая программа конкурентов». «А вы их уберите и поставьте нас, – говорят. – Все равно они скоро закроются». «С чего вы взяли?» – спрашиваю. «Это же очевидно, – говорят. – Взгляните на экран. Посмотрите, какую мелкую рыбешку таскают конкуренты. С такими уловами долго не протянешь. Вот у нас рыба так рыба. Знаете, какие экземпляры мы покажем вашим телезрителям? Глаза – как мячи для игры в регби!» – Хозяин кабинета снова смеется: – Одно слово «рыбаки». У вас в России такие же?

– Насчет регби не знаю, – серьезно говорит Виктор, – но вот в реке Амур, на Дальнем Востоке, встречается рыба калуга. Так вот ее длина более пяти метров. Вес – полторы тонны.

Хозяин кабинета, выслушав перевод, смеется и закрывает уши.

– Хватит. Хватит. Хватит. По-моему, рыбаки везде одинаковые. Достаточно фантазий. Все в павильон!

– Вижу, вы мне не верите, – не унимается Виктор. – А зря. Есть официальные данные.

До начала шоу Виктор подсаживается к владельцу студии.

– Слушайте. Русскими сувенирами интересуетесь? Ну там ложки, поварешки, матрешки... резьба по дереву. Настоящая хохлома.

Американец вопросительно смотрит на Лену.

– Виктор желает всем удачи... Шлейкин, я скоро тебя этими матрешками прибью.

Телевидение для американцев – всё. Телеведущие – земные боги. После десятиминутной беседы с Нэнси Кодин мы с Виктором проснулись знаменитыми. На следующий день многие жители городка нас радостно узнавали. Еще бы, мы общались с самой Нэнси! Майкл гордо показывал отпечатанные ночью фотографии, сделанные на TV.

– Это русские, – говорил он про нас, встречая знакомых.

– Хай, – с дежурными улыбками кивали нам американцы.

– Они вчера снимались в программе Нэнси Кодин.

– Неужели?! – в глазах интерес. – Расскажите поподробнее.

– Про Россию?

– Нет, про Нэнси Кодин.

Лично я запомнил немногое. Больше всего роскошную, обворожительную улыбку телезвезды. Когда она улыбается зрителям – это море любви. Если лично тебе – океан счастья. Вот сидит в павильоне человек – симпатичная, приятная женщина. Не более того. Но включается камера. И экран наполняет яркая, ослепительная улыбка такой энергии и силы, что хочется надеть солнцезащитные очки.

И еще одну профессиональную деталь сохранила память. Впервые я увидел, как работает телесуфлер. В то время наши дикторы старательно заучивали большие тексты. Иногда им разрешалось заглядывать в лежавший под рукой сценарий. В американской студии ассистентка укладывала листы с текстом на специальный транспортер. Бумажки медленно двигались по ленте. После некоторых оптических комбинаций слова чудесным образом возникали на прозрачном экране перед камерой. Нэнси легко и непринужденно читала текст. В самом конце программы юная ассистентка неловким движением задела ленту транспортера. Несколько страничек улетели на пол. Возникла пауза. Пунцовая ассистентка кинулась собирать бумаги. Второй оператор бросился ей на помощь. Нэнси замерла с божественной улыбкой на лице, как бы вспоминая текст. Через секунду он снова поплыл на экране. Обворожительная Нэнси дочитала до конца. Потом сфотографировалась и попрощалась с нами. Когда мы уходили, Нэнси с неизменной улыбкой бросила что-то коротко и жестко режиссеру.

– Знаете, что она сказала в конце? – уже в машине сказала Лена. – «Эта ассистентка никогда больше не должна у нас работать».

Утром следующего дня к нам на этаж поднялся взволнованный Майкл.

– Вы стали популярными людьми. Представляете? Сегодня вас приглашают в университет. Просят сделать доклад. Или прочитать лекцию. Не знаю, как точно.

– Я согласен, – ответил Виктор.

– О чем, – спрашиваю его, – ты будешь докладывать? «Как нам реорганизовать Рабкрин?» Или, может быть, перескажешь статью «Великий почин»?

– А что, я многое помню.

– Нет, – говорю, – Майкл, хватит вчерашнего позора. К таким вещам надо серьезно готовиться. Да и на какую тему выступать?

– Сказали, что на любую.

– Нет, не поедем.

– Они заплатят, – объявил Майкл.

– Заплатят? – напрягся Виктор.

– Ну да.

– То есть дадут деньги?

– Разумеется.

– Сколько?

– Я не знаю.

Мы с Виктором переглянулись.

– Хорошо, Майкл, едем.

– Но только из уважения к тебе!

Довольный Майкл тут же начал звонить в университет. Еще бы! Рядом с нами он тоже становился популярным человеком. Вчера радио, телевидение. Сегодня приглашение из университета. На том конце провода кто-то взял трубку. Майкл радостно передал, что мы согласны.

– Спроси, мне форму надевать? – поинтересовался Шлейкин.

Майкл спросил. Потом переспросил. Положил трубку. Удивленно пожал плечами.

– Ответили, что форма не нужна.

– Ты верно понял?

– Да. Сказали твердо. Форма исключается.

Приезжаем в университет. Я, Лена и Виктор. Молодой профессор ставит задачу. Мы будем выступать перед студентами четвертого курса ровно по пятнадцать минут. Вопросов из зала не будет. После того как сделаем доклады, можем уходить.

– Кто будет переводить? – спросила Лена. – Требуется моя помощь?

– Нет, – ответил профессор. – Это наша проблема. Можете погулять в саду. У нас прекрасные цветники, имеются редкие виды деревьев.

Лена сначала обрадовалась:

– Слава богу. Не нужно повторять всякую вашу ахинею.

– Но-но! – сказал Виктор. – Несли бы ахинею – не приглашали бы.

– Сама удивляюсь, – подумав, ответила Лена. – Знаете, мне вас даже отпускать как-то боязно. За Сергея я более или менее спокойна. А вы, Виктор, можете наговорить бог весть что! – Она повернулась к профессору. – Какие темы вас интересуют?

– Все что угодно. Мы хотим больше знать об СССР.

– Вначале расскажу в общих чертах о политической ситуации в стране, – предложил я. – Затем о свободе слова и проблемах журналистики.

– О'кей, – кивнул профессор.

– А я, – сказал Виктор, – дам общую характеристику дорожно-транспортных происшествий в городе и… доложу о структуре ГАИ.

– Замечательно.

– Вы думаете, это действительно заинтересует аудиторию? – опять удивилась Лена.

– О да! Крайне интересно.

– Лена, спроси про деньги, – тихо попросил Виктор. – Не доверяю я этим капиталистам. Прочтешь лекцию, а заплатить забудут. Как у нас в ГАИ. Наобещают, а потом заныкают.

– Здесь не ГАИ, – нахмурилась Лена, – переводить не буду.

– Тем более, – поддержал ее я, – что свои премиальные вы на дежурстве не упустите…

Зашли в аудиторию. Я, профессор и Виктор. В зале человек семьдесят. Молодые симпатичные ребята. Почти как наши. Только одеты поярче. И держатся посвободнее.

Все встали. Мы с Виктором поздоровались по-русски. Они нестройно ответили на своем.

– Прошу, начинайте, – дал мне знак профессор.

Ну я начал. Рассказал о политических изменениях, о новых веяниях. О перестройке, гласности, слабых ростках демократии. В общем, поведал кое-какие новости из центральных газет.

Вижу, слушают внимательно. С интересом. Многие что-то пишут – вроде конспектируют. Только разошелся, а профессор машет: стоп. Теперь Виктор. Виктор растерялся. Поплыл. Отошел от намеченного плана. Начал с деталей.

– Не все так плохо в государственной автоинспекции, как многие из присутствующих здесь, наверное, думают. Вот был у меня недавно такой случай. Останавливаю «Жигули». За рулем тетка лет пятидесяти. Ну вы знаете наших деревенских. Можно сказать – баба. Прямо на моих глазах за минуту она делает шесть нарушений ПДД. Шесть! ПДД – это правила дорожного движения. Переехала сплошную – раз. Развернулась через два трамвайных пути – два, встала под знаком «Остановка запрещена» – три…

– Виктор, – говорю тихо. – Не отходи от намеченных тезисов. При чем тут бабка?

– История-то хорошая. Я ведь с нее ничего не взял… – Шлейкин снова повернулся к аудитории. – Я ее отпустил. Вижу тетка с деревни. Ну что с нее брать? Мы ведь не изверги какие.

Аудитория никак не отреагировала. Глядела на докладчика так же сосредоточенно и внимательно. Многие продолжали конспектировать.

– Ладно, – успокоившись, сказал Виктор. – Теперь о статистике ДТП в нашем районе. Статистика, прямо доложу, нерадостная. Удручающая, надо признать, статистика. Приведу несколько цифр… – Шлейкин задумался. Посмотрел на меня. Шепнул озабоченно: – Слушай, никаких цифр не помню. Чего говорить-то?

Аудитория терпеливо ждала.

– Можно о правилах дорожного движения? Вкратце.

Профессор не возражал. Виктор начал со знаков.

– Существует несколько видов дорожных знаков. Предупреждающие, запрещающие, информационные… Предписывающие. А также знаки приоритета и сервиса…

На этом и закончили. Профессор указал на часы и попросил студентов встать. Они поднялись и зааплодировали. Коротким жестом преподаватель усадил аудиторию. Студенты снова принялись что-то писать. Кажется, мы с Виктором их больше не интересовали. Мы вышли в коридор. Нас поджидали взволнованные Майкл и Лена.

– Ну как?

– Не ясно, – отвечаю. – Лично у меня сложилось двоякое впечатление.

– Что тут неясного? – говорит Виктор. – По-моему, абсолютный успех. Слыхала, как хлопали? Стоя аплодировали.

На улице Майкл уже у профессора спросил, как мы выступили. Тот ответил, что хорошо. Достал из кармана два конверта. Для меня и Виктора. Еще раз всех поблагодарил. Извинился и вернулся в университет.

Мы сели в машину. Шлейкин распечатывает конверт. Лицо его все еще пылает.

– О боже! Не верю! – Виктор вытащил и расцеловал зеленую купюру. – Пятьдесят баксов! Не может быть! Серж, посмотри у себя. Возможно, это на двоих?

Открываю свой конверт.

– Аналогично.

– Невероятно! – ликует Виктор. – Пятьдесят баксов за четверть часа!

– Это очень большие деньги, – соглашается Майкл. Видно, что он сам не ожидал таких высоких гонораров. – Очень, очень хорошие деньги.

Виктор тут же приступает к расчетам.

– Пятьдесят за пятнадцать минут. Двести за час. Тысяча шестьсот баксов за смену. Майкл, какая у тебя зарплата?

– Это не принято обсуждать в Америке, – говорит расстроенная Лена.

Ей обидно. Не удалось заработать.

– Ничего, Майкл свой. Сколько получаешь в месяц, Майкл?

Майкл что-то долго подсчитывает в уме. Наконец отвечает:

– Шесть тысяч. Но это без вычета налогов. Надо отнять страховки за дом, машину, медицинское обслуживание, банковские кредиты… Остается меньше половины.

– А я, Майкл, видал? На одних лекциях могу заработать за день тысячу шестьсот долларов!

– Да, это очень много. Даже для Америки.

– Майкл, организуй нам еще выступления. И вообще, бросай работу. Создадим фирму. Будем ездить по стране. Читать лекции. С нами не пропадешь.

– Хорошо. Я подумаю, – улыбается Майкл.

В тот день как-то неожиданно еще раз всплыла тема зарплат. Назавтра мы собрались ехать в Вудсток. К подруге Барбары и Майкла.

– Для этого, – сказала Барбара, – мне придется поработать ночью.

В небольшой мастерской, стоявшей рядом с домом, Барбара занималась производством изделий из керамики. Она изготавливала нехитрый ширпотреб: вазы, кувшины, рамки под фотографии, сувениры с видами Аннаполиса и Балтимора... Сама придумывала темы и формы. Сама лепила, раскрашивала, обжигала.

За ужином мы вызвались помочь хозяйке. Спустя час под ее присмотром Виктор месил глину. Барбара с Леной заливали формы. Мы с Майклом обжигали глиняные изделия в специальной электрической печи. Работали допоздна. Наговорились досыта.

– Барбара, а какой у тебя отпуск?

– Не знаю.

– Как это? – удивляется Виктор. – У меня больше тридцати. Двадцать четыре дня. Плюс выходные, плюс отгулы, плюс северные. А у тебя?

– Не знаю, – улыбается Барбара.

– Ну вот, к примеру, тридцать дней в году можешь взять?

– Могу.

– А сорок?

– Конечно.

Обалдевший Виктор прекращает работу.

– А два месяца?

– Да хоть полгода, – переводит Лена.

У Виктора падает инструмент из рук.

– Ты можешь взять отпуск на полгода?

– Разумеется, – говорит Барбара, – я могу отдыхать еще дольше.

– Так почему же мы здесь вкалываем? Бери отпуск. И бросим это дело.

– А кто мне заплатит?

– Как кто?

Для нас очевидно: за все рассчитывается государство.

– Кстати, сколько раз в месяц тебе платят. У нас два раза. Аванс и получка. А у вас?

– У нас зарплату я могу получать хоть каждый день.

Виктор остолбенел.

– Серега, ты слыхал? Отпуск – сколько хочешь. Зарплата – каждый день. Коммунизм. Устрой меня в свою контору.

– В какую?

– Ну где ты получаешь зарплату.

– Я сама себе плачу.

– Возьми меня к себе.

– Хорошо. Считай, что ты принят.

Виктор подмигивает нам с Леной.

– Барбара, а когда у нас зарплата?

– Вот мы доделаем эту партию и сдадим в магазины. Они будут долго продавать, затем на мой счет перечислят деньги. Я вычту из этой суммы все затраты…

– Какие такие?

– Те расходы, которые требуются для производства… – Барбара начинает перечислять: – Глина, краски, транспорт, электричество. В расходы еще могут войти затраты на рекламу, на организацию презентаций.

– Это что?

– Угощение для публики… Иногда я устраиваю показ новых образцов. Накрываю стол.

– Пиво может войти в затраты?

– Почему нет? И спиртное, и продукты… Еще я плачу налоги. Много налогов. То, что остается, может идти нам на зарплату.

– А если не остается? Такое бывает?

– Бывает.

– И что тогда?

– Тогда нам с тобой нечего будет есть, – просто отвечает Барбара.

Виктор некоторое время молчит, сосредоточившись на работе. Затем говорит:

– Барбара, ты меня еще не записала в свою фирму?

– Уже.

– Вычеркивай на фиг! – требует Шлейкин под общий хохот.

Утром мы тщательно заворачиваем продукцию в бумагу и упаковываем в коробки. Складываем их у самой дороги. Недовольный Виски лениво посматривает на нас заспанными глазами.

– Жди, – приказывает ему Майкл.

Барбара чиркает какую-то записку, кладет ее в верхнюю коробку, говорит:

– Поехали.

– А кто примет товар? – беспокоится Шлейкин.

– Заберут без нас.

– Как это? А вдруг сопрут. Жалко. Всю ночь пахали.

Барбара и Майкл улыбаются.

– Чего смеетесь? Я серьезно. Пропадет же работа!

– Украдут? Это исключено. По крайней мере, никогда такого не было.

Виктор не успокаивается:

– Еще товар надо передать по накладной. Как положено. Сдал – принял.

– Я вложила перечень изделий, – объясняет Барбара.

– А если торгаши разобьют? Потом скажут: так и было. Или недостача. Вы еще не знаете этих прохвостов. Украдут и всё свалят на вас.

Майкл и Барбара продолжают усмехаться.

– Виктор, ты плохо думаешь о людях.

– Я их знаю с рождения. Как же я, по-вашему, должен о них думать?

– Поехали, Виктор.

Шлейкин еще какое-то время упирается. Потом опускается рядом со мной на заднее сиденье.

– Серж, ну хоть ты им скажи. Что за страна?! Прямо, как дети.

Пополудни добрались до дома Беверли. Он находится на опушке леса. Большое поместье с хозяйственными зданиями и садом. Беверли и ее тринадцатилетняя дочь Сара встретили нас на крыльце трехэтажного особняка. Дородная Беверли напоминает купчиху Кустодиева. Худенькая Сара теряется в складках ее широкого платья.

Барбара представила нас. Майкл расцеловался с хозяйкой. Сара сказала по-русски:

– Здравствуйте. Добро пожаловать!

– Привет.

Мы почему-то сразу обрадовались. Будто встретили родного человека.

– Я учу русский, – сказала Сара.

– А мы его уже знаем, – ответил Виктор.

Сара рассмеялась и тут же вызвалась показать нам свои владения. Мама не возражала.

В двух сотнях метров от дома находится конюшня. Там шумно перебирают копытами несколько статных жеребцов.

– Мы с мамой по воскресеньям занимаемся верховой ездой. Это Дон, а это Ваня. Правда красивые?

В углу конюшни полдюжины клеток. В них шевелятся длинные уши.

– Мы еще выращиваем кроликов.

– Для еды? – уточняет Виктор.

– Простите, я не хорошо понимаю.

– Для еды, – хлопнул я Виктора сзади. – Что вы им даете?

– Чем кормим? Морковка, капуста… – Сара показала на ящик с овощами. – Можете их угостить. Правда же они такие смешные!

Затем она повела нас в чистый и светлый лес. Остановились на берегу небольшой речушки. В прозрачной тени веселились стайки мелких рыбешек. Тут же лениво плавали, не обращая на них внимания, довольно крупные экземпляры.

– Это форель, – сказала Сара.

– Ее можно поймать и съесть? – поинтересовался Виктор.

– Разумеется. Но мы этого не делаем. За рыбой ездим в супермаркет.

– А другим людям можно здесь рыбачить?

– Нет. Это частная территория. Видите?

Сара показала на металлический кольшек с табличкой «Private».

– Привет, – прочитал Виктор.

– Прайвет, – улыбнулась Сара. – Как это по-русски… Частное владение.

– То есть ваша собственная речка?

– Не вся, – рассмеялась Сара, – только часть.

Она снова побежала вперед.

– Интересно, – сказал Виктор вполголоса, – простым людям здесь хоть искупаться можно?

– Была бы твоя речка, ты бы разрешил? – спрашиваю.

– Нет, конечно, – без раздумий ответил Виктор.

Сара остановилась у небольшой излучины.

– Как-то папа ловил рыбу в этом месте.

– Ага, все же ловил!

– Но потом отпускал.

– Вот это напрасно.

Мы вышли из леса. На раскидистом дереве, стоявшем на опушке, был устроен широкий настил.

– А это что?

– Место для охоты. Папа отсюда стрелял оленей.

– Олени тоже ваши, домашние?

– Что вы! Они дикие. Но иногда заходят в наш лес.

– Если б на мою дачу, – по ходу заметил Виктор, – забрели олени, ни один бы не унес копыта…

– А у нас их полно. Для них на зиму мы припасаем много кормов.

Мы оказались на поляне, усеянной грибами.

– Их можно есть? – спросил Виктор.

– Не знаю. Грибов для еды полно в супермаркете.

– Это ж сколько добра пропадает! – возмутился Виктор. – Сара, у вас столько прекрасной земли. И она так плохо используется.

– Почему?

– Пустует. У вас, к примеру, есть огород?

– Что?

– Место, где можно выращивать овощи для еды.

– Есть такое, – подумав, ответила Сара. – Сейчас покажу.

Обогнув бассейн, гараж и спортивную площадку, мы вышли к дому с южной стороны. Там Сара показала огород. Размером в пять квадратных метров.

– Здесь мы выращиваем растения, которые можно использовать для еды, – гордо сказала Сара. – Один куст картошки, один куст томатов, одна фасоль, один стебель кукурузы, вот свекла, это бобы, вот кочан капусты и огурец… – Заметив удивленное лицо Виктора, Сара объяснила: – Можно я сразу отвечу на ваш вопрос, Виктор? Конечно, всего этого мало для еды. Но вполне достаточно для того, чтобы знать, как что растет и это… родит плоды.

– Плодоносит.

Вошли в дом. Осмотрели комнаты. Мы с Виктором подавленно молчали. Конечно, мы и раньше много раз видели подобную роскошь… в кинофильмах.

Сара показала кабинет. Библиотеку с огромным количеством дорогих старинных фолиантов. Свою розовую комнату. Бильярдную. В зале для музицирования стоял концертный рояль. Рядом, на подставках, электрогитара и саксофон. В углу сияла профессиональная ударная установка с несколькими барабанами и многочисленными тарелками.

– На ней играет мама, – похвасталась Сара.

Спустились вниз. Прошли через зимнюю оранжерею и гостиную. Сара посмотрела на часы и сообщила, что торопится. Ей скоро надо ехать на занятия по танцам. Она берет частные уроки. Сказала на прощание:

– Виктор, хотите, я вам покажу еще одно место, где есть растения, овощи, фрукты и остальное пригодное для еды.

– Конечно, – оживился Виктор.

Сара торжественно открыла дверь в столовую. Посреди комнаты большой обеденный стол. Барбара, Лена и Беверли как раз заканчивали сервировку.

Через некоторое время мы дружно махали Саре из окна. На танцы ее увозил сверкающий черный лимузин.

…Что показывают гостям, после того как они хорошенько выпили и закусили? У нас иногда семейные альбомы. В Америке – то же самое.

– Это мой дед, – Беверли листает старый альбом. – После революции он бежал из России. У него были свои пароходы на Волге. Потом он женился в Америке и тоже занимался судоходством. Когда-то учил меня русскому языку. Правда, безуспешно. У Сары получается гораздо лучше.

– Она говорит великолепно, – подтверждаю я.

– Мои мать и отец… Вот я в первом классе… А это на тренировке нашей школьной сборной по баскетболу… Это в университете… Ой, это лучше не смотреть. *(На фотографии полуобнаженная Барбара в компании таких же раздетых девиц. Рядом длинноволосые парни.)* Это Вудсток. Хиппи. Может, слышали?.. Это тоже Вудсток. На концерте «Роллинг Стоунз»… Это мы обкурились травкой. Это тоже нельзя…

– Слушай, Беверли наш человек, – тихо говорит мне Виктор. – Она мне нравится все больше! – Виктор подмигивает Беверли, на особо пикантных фото требует задержаться дольше. – А это кто? Ты, Барбара? Никогда бы не подумал.

– Беверли, немедленно закрой! – кричит Барбара.

– Представляете, – говорит Майкл, – сколько мне надо было трудиться, чтобы сделать из нее приличного человека.

Барбара смеется и понарошку стучит Майкла по голове.

– После Вудстока я начала учиться на гитаре. А Беверли – на ударных, – говорит Барбара.

На фото выступление студенческой группы. На сцене одни девчонки.

– Это наш джаз-бенд.

– Может, тряхнем стариной, – предложила Беверли.

– Ни за что. Я все забыла.

Разлили еще бутылочку. Поднялись на второй этаж. Барбара взяла электрогитару. Беверли села за ударники. Майкл опробовал саксофон. Оказывается, ничто не забыто…

Стемнело. В гостиной Майкл, запуская магнитофон, объявил:

– Stevie Wonder: «I just called to say I love you»!

Он пригласил Барбару на медленный танец. Я танцую с Леной. Виктор кружит Беверли. Движется он, надо признать, неплохо. Только вот правая рука Шлейкина все время соскальзывает с талии вниз. Беверли ее деликатно поднимает. Мы движемся рядом. Иногда Лена по просьбе Виктора переводит.

– Лена, спроси, где муж Беверли. Я желаю познакомиться с человеком, которому выпало счастье иметь такую обаятельную, привлекательную, восхитительную супругу.

Смутившись, Беверли благодарит за комплимент. Коротко отвечает.

– У нее нет мужа, – переводит Лена.

– Вот как?

– Они расстались.

Виктор тут же обнял Беверли крепче.

– А чем он занимался? Чтобы иметь такой дом, нужны большие деньги.

– Он ничем не занимался, – сказала Беверли. – Все это – старые русские деньги. Old money, – повторила она. – Муж удил рыбу, охотился, катался на лошадях. Месяцами никуда не выезжал и нигде не работал.

– Лен, переведи, – Виктор прижал Беверли еще крепче. – Я тоже люблю рыбачить, охотиться и кататься на лошадях.

– За это я его и выгнала, – сказала Беверли.

Весь вечер Шлейкин не отходил от хозяйки дома. Приобняв Беверли, он ей что-то шептал. Иногда достаточно громко. Чтобы слышала Лена.

– Между прочим, я полицейский. Капитан. На хорошем счету у руководства…

– Он капитан полиции, – сухо и бесцветно между глотками кофе переводила Лена. – Говорит, что перспективный.

Виктор игриво тронул пальчиками плечо Беверли.

– Четыре звездочки плюс четыре небольших шага – и я генерал.

Беверли отвела пальчики Виктора в сторону.

– Четыре звездочки минус, – улыбнулась она, – и вы вообще не офицер.

– Что?

– Тебя давно пора разжаловать, – сказала Лена.

– Попрошу точнее с переводом, – потребовал Виктор. Он не собирался так просто отступать: – Мы сможем встретиться завтра?

– Нет, ни завтра, ни послезавтра, – Беверли произнесла это с некоторым сожалением. Кажется, Виктор ей чуточку нравился. – Я всю неделю работаю.

– Где?

– Так. В Вашингтоне… – неопределенно ответила Беверли.

– Надеюсь, – игриво сказал Виктор, – в этот город ходит общественный транспорт?

Расставались поздно вечером, когда вернулась Сара. Беверли выглядела счастливой и чуть-чуть взволнованной.

– Я признательна всем за чудесный вечер. Давно так не веселилась. Работа, работа. Сегодня благодаря вам я опять почувствовала себя молодой и… немножко русской.

– Мы еще увидимся? – настаивал Виктор.

Беверли пожала плечами.

– Боюсь, что это невозможно.

– Черкните адресок.

– Думаю, не стоит.

– А ведь я настойчивый, – с этими словами Виктор начал медленно отцеплять бейдж – маленький цветной пластик на кофточке, висевшей в прихожей.

Кажется, Беверли не возражала.

Позже она и Сара стояли на ярко освещенном крыльце и долго махали нам вслед.

На обратном пути Барбара быстро уснула. Мы с Леной тоже дремали. Не мог успокоиться перевозбужденный Виктор.

– Майкл, как думаешь, мы можем завтра съездить к Беверли?

Майкл не понимал. Виктор растолкал Лену.

– Ну? Что тебе?

– Извини, это срочно. Узнай, смогу ли я завтра встретиться с Беверли у нее на работе.

– О господи… – простонала Лена.

– Если Майклу трудно, я сам доберусь. Пусть только объяснит.

Лена перевела.

– На работу? – удивился Майкл. – Вряд ли.

– Почему?

Майкл промолчал.

– Лен, смотри, что у меня.

Виктор достал из внутреннего кармана цветной бейдж. На синем фоне белая лента, вокруг – желтые звезды, весы с красно-белыми полосками. Крупным шрифтом название организации и полное имя Беверли.

– Переведи.

– Department of justice. Federal bureau of investigation, – читает Лена и дрогнувшим голосом расшифровывает – Федеральное бюро расследований. ФБР!

– Ничего себе, – говорю. – Майкл, видал?

– Видал, – спокойно отвечает Майкл. – Я не хотел говорить… Беверли – руководитель отдела. Давно уже генерал.

– Ё-мое, – выдохнул Виктор и откинулся на спинку. – Майкл!

– Что?

– Что «что»! Предупреждать надо.

На следующий день отправились в полицейский участок. Коллеги Шлейкина встретили нас тепло и приветливо. С интересом разглядывали и хвалили форму Виктора. Фотографировались. Бесплатно.

Шлейкин пытался узнать главное:

– А есть у вас такие случаи… Я слышал, что это бывает в некоторых государствах… Ну… что полицейский взял деньги. Например, у нарушителя правил дорожного движения.

– Зачем? – спросил лейтенант Боб Тейлор.

– Ну как сказать… Чтобы потом его отпустить.

Лица у полицейских удивленно вытянулись.

– Понятно. А может полиция закрыть глаза на маленькие нарушения, если ее за это, как бы сказать, чуть-чуть отблагодарят…

– Какие нарушения?

– Ну, к примеру, мелкий бизнес. Торговля без лицензии.

– За это отблагодарят? Нет, – американцы снова удивились, – это совершенно невозможно.

Лена рассердилась:

– Такие вопросы больше переводить не буду.

– Что, русский коллега, имеете в виду? – переспросил Боб.

– Виктор, – говорю, – если ты насчет фото и матрешек, то бесполезно. Не договориться.

Виктор и сам понял бесперспективность разговора. Сказал Лене:

– Переведи. Я так и думал. Полицейские всех стран одинаковы. Мы твердо стоим на страже законов и общественного порядка. Как сказал ваш Маугли, мы все одной крови.

Про Маугли Лена опустила.

Боб начал излагать детали оперативной работы. Виктор вдруг заскучал, поинтересовался, где туалет. Вернулся красный и взволнованный.

– Может быть, – спросил кто-то из американцев, – хотите посмотреть нашу тюрьму? Здесь рядом. Съездим ненадолго.

– Годика на два-три? – спросил Виктор.

Коллеги заулыбались.

– Ну что, глянем на каторжную жизнь заключенных в мрачных застенках и казематах?

Мы с Леной не возражали.

В конце встречи принесли сувениры. Красочные нашивки и штук тридцать ручек с эмблемой полиции.

– Мы взяли несколько шевронов. Виктор вытянул из коробки три ручки и разделил между нами.

– Берите еще.

– Хватит, – сказал Виктор.

– Давай возьмем, – говорю.

– Скромнее ведите себя. Неудобно, – прошипел Виктор.

Мы прощаемся и выходим на улицу. Ждем Боба, который отвезет нас в тюрьму. Подставляем лица под яркое солнце.

– Ты чего от ручек отказался? – спросила Лена. – Нормальные сувениры.

– Достаточно. Неудобно брать столько.

– Нет, серьезно. На тебя это не похоже.

– Хватит, – сказал Виктор, откинул полу милицейского кителя, сунул руку в карман и вытащил из него горсть ручек.

– Виктор, ты с ума сошел. Ты их спер?

– Ну почему спер?! Так… зацепил на ресепшн мимоходом, возвращаясь из сортира. Чисто автоматически.

– О господи! – Лене становится плохо.

– Откуда я знал, что они так расщедрятся? – оправдывается Виктор.

Прибыли в местную тюрьму. В сопровождении дежурного офицера прошлись по этажам. В целом понравилось. Чисто, просторно. Зашли в женское отделение. В камере около десяти коек. Заняты не все. Форма Виктора и здесь произвела впечатление.

– С кем это вы, лейтенант? – интересовались молоденькие узницы.

– Это русский полицейский.

– На чем вы его застукали? Сколько ему дали?

– Он не для отсидки.

– Для чего же?

– Крепить мир и дружбу. По обмену опытом. Вы разве не слышали? По утвержденной программе мы с русскими меняемся заключенными. Их арестанты приедут к нам. А вас отправят в Сибирь.

Заключенные отшатнулись.

– Не имеете права!

– Не всех, конечно. Только добровольцев. Есть желающие по обмену в Сибирь?

Дураков не было.

– Имеется другое предложение, лейтенант. Оставьте русского офицера у нас. Хотя бы на ночь.

– Для чего он вам?

– Меняться опытом! Будем крепить мир и дружбу!

– В общем, я не против, – сказал Виктор дежурному офицеру.

– Что он сказал?

– Он согласен…

Мы осмотрели еще несколько многоместных камер. Приличные койки, душ, комфортные санузлы. Рядом с общим холлом комната с двумя стиральными машинами и помещение для сушки белья. В холле на стене телефонные аппараты.

– Заключенные могут позвонить домой, поговорить с родными, – объяснил Боб.

– А в другой город?

– Пожалуйста.

– Бесплатно?

– Оплачивает та сторона. Соединяют, если они готовы тратить деньги. Кстати, – добавил лейтенант, – количество разрешенных минут связи зависит от поведения заключенных. Здесь все направлено на то, чтобы клиенты встали на путь исправления.

«Клиенты» мирно гуляли по общему пространству. Пили кофе, читали свежие газеты. Короче, чувствовали себя как дома. Чуть вдали у окна на возвышенности безучастно сидел полусонный дежурный. Перед ним лежал телефон. Валялась пара открытых книг. Светился экран монитора. Письменные приборы были аккуратно разложены, как у обычного конторского служащего. Полицейская форма явно выбивалась из общего офисного стиля.

– Почему он без оружия? – обратил внимание Виктор.

– Клиенты могут отнять, – просто объяснил офицер.

– Серьезно?

– Да, было много случаев.

Мы с Виктором удивленно переглянулись.

– Так безопасней для персонала, – добавил полицейский. – Это раньше дежурили с револьверами. Возникали проблемы. Теперь обходимся простой сигнальной кнопкой. В общем, внутри помещений несем службу без оружия.

Офицер повел нас к какой-то двери. Открыл. Мы оказались в большой и светлой библиотеке. На металлических стеллажах тысячи книг. За столами – десятки заключенных. При появлении начальства они даже не почесались.

– Здесь, – указал офицер на стеллажи, – юридическая литература. Многие клиенты знают ее в совершенстве. Может быть, гораздо лучше, чем я. Если администрация сделает что-нибудь противозаконное, они затаскают нас по судам.

Негр, сидевший поблизости, улыбнулся и что-то негромко произнес.

– Что он сказал, Лена?

– Он сказал: «Это точно».

Мы обратили внимание на то, что заключенные одеты в разную форму. Вернее, в форму разных цветов. Красная, синяя и зеленая.

– Цвет зависит от сроков наказания и поведения заключенных, – объяснил офицер. – Для людей в красной форме более жесткий режим.

Далее мы узнали, что для заключенных в синей есть ряд послаблений. Они могут больше времени гулять, читать в библиотеке, заниматься спортом. Им разрешается подрабатывать в тюрьме. Арестантов в зеленой форме часто отпускают на выходные домой. Их даже иногда нанимают соседние предприятия. Часть заработанных денег направляется на содержание заведения.

– Нормально, – сказал Виктор. – Замочит кого-нибудь в выходные, а потом неделю здесь отдыхает.

Лена перевела вопрос мягче.

– К нам никогда не поступают убийцы и закоренелые преступники, – объяснил офицер. – Они не могут находиться в тюрьме вместе с осужденными за мелкие нарушения. Максимальные сроки у наших клиентов – два-три года.

Экскурсия продолжалась. Десятки заключенных развлекались на открытых баскетбольных площадках. Было видно, что за время отсидки многие довели мастерство до совершенства. Они легко попадали в кольцо из трехочковой зоны. Поразил крытый спортивный зал.

– Ого, – присвистнул Виктор, – в нашем городе на воле нет такого.

Вместе с арестантами отобедали в их столовой. В широкий поднос с углублениями налили суп, насыпали мелко резанных овощей. Огромный бифштекс сползал на край подноса. Чувствую, одной рукой не удержать.

– А компот? – поинтересовался Виктор.

Нам дали по стакану колы.

– Я бы охотно здесь посидел, – выпуская кольца дыма, сказал Шлейкин после обеда, когда мы развалились в мягких креслах в кабинете заместителя начальника тюрьмы. – Отдохнул бы, расслабился. Серж, ты оценил, сколько здесь насыпают жратвы? Опять же спорт, кино, развлечения. Лен, спроси, а бара здесь нет?

– Нет.

– Хрен с ним. Отказался бы от вышивки на пару лет. Хотя, думаю, здесь достать можно.

– Не всем выпадает такое счастье, – говорю. – Его надо как-то заслужить.

– Да, – согласился Виктор, – жизнь несправедлива. Везет далеко не каждому...

– О чем они говорят? – спросил заместитель начальника тюрьмы.

– Да так, мечтают о красивой жизни, – перевела Лена.

– Я тоже надеюсь уехать из этой дыры. Во Флориду, – затянувшись сигарой, произнес офицер.

Как в старом американском кино, он вытянулся и скрестил ноги на широком письменном столе. Под каблуками виднелись документы с печатями, штампами и указаниями руководства.

Ночью на полицейской машине отправились на дежурство. Лена сидела в кабине пикапа рядом с лейтенантом Бобом Тейлором. Мы с Виктором – за решеткой сзади, в отсеке для правонарушителей. Долго колесили по городу. Как назло, ничего не происходило. Заехали на огонек. В открытом помещении ни души. Медицинское оборудование. В шкафах вдоль стен полки с лекарствами.

– Что здесь?

– Пункт «скорой помощи».

– Почему никого нет?

– Машина уехала на вызов.

– Почему не заперто?

– А зачем?

Посидели в медпункте. Рация молчала. По-прежнему все спокойно.

– У вас есть, – спросил Виктор, – хоть какая-нибудь криминально опасная зона, где с высокой вероятностью могут случиться преступления?

Боб задумался и сказал:

– Садитесь в машину. Кажется, я знаю такое место.

…Подъехали к какому-то складу. Зашли со двора. Боб осветил фонариком кирпичную стену. Вдоль нее, на высоту более метра, уложены штабелем небольшие, сверкающие бочонки. Литров по десять-пятнадцать.

– Здесь в прошлом году, – сказал Боб, – украли бочку с пивом.

– В прошлом году? Серьезно? – Виктор подмигнул мне и сокрушенно качнул головой. – Ая-яй!

– Да, был такой случай, – всерьез подтвердил Боб. – Но сейчас, видите, никого нет.

– Не везет, – посетовал Шлейкин.

Поехали дальше. Виктор долго молчал.

– Серега, как думаешь, сколько времени у нас где-нибудь в Нярдоме без собак, охраны и колючей проволоки лежали бы эти бочонки с пивом? – наконец спросил он и сам же ответил: – Бьюсь об заклад. Не более часа.

– Что Нярдома, – говорю, – они бы и на Красной площади, у кремлевской стены не запылились.

И вдруг послышался тревожный сигнал рации. Боб вышел на громкую связь.

– Дежурный передает, – перевела Лена, – в каком-то доме семейный скандал с дракой. Вызывают полицию.

Прибыли по указанному адресу. Тихо, спокойно. В окнах горит свет.

Виктор попросил Боба:

– Можно, я первый. А еще лучше – давай я один зайду в дом.

– Зачем?

– Посмотрим, что будет.

– Я не могу рисковать.

– Какой здесь риск? – убеждал Виктор. – Обыкновенный семейный конфликт. Увидим, как отреагируют на русского милиционера. Вместе посмеемся.

Боб долго не соглашался. Потом уступил.

– Если что – я рядом.

– О'кей.

Виктор нажал кнопку звонка.

– Кто там?

– Полиция, – сказал Боб и отступил в тень.

Дверь открылась. Свет упал на стоящую у крыльца полицейскую машину. Виктора впустили. Он закрыл за собой дверь. Возвращения ждали недолго.

Не прошло и минуты, как дверь с грохотом распахнулась. Из нее вылетел Шлейкин. Потом его милицейская фуражка. С крыльца Виктор скатился на землю. Вскочил, начал отряхиваться. Боб посветил фонариком. С губы милиционера сочилась кровь. Боб кинулся к машине. Схватил винчестер (он стоял в кабине, пристегнутый к специальной подставке) и бросился обратно, к дому.

– Не надо! – закричал Виктор. – Всё в порядке! – Испуганная Лена переводила синхронно. – У меня нет претензий!

– У меня есть, – ответил Боб и начал стучать прикладом в дверь.

Открыл внушительных габаритов разъяренный негр. За ним показалась темнокожая жена. Она схватила мужа за руки. Боб решительно вошел в дом.

На полупрозрачные оконные занавески упали три изломанные человеческие тени. Активно жестикулируя, хозяин что-то начал объяснять. Возможно, он был нетрезв, но говорил весьма убедительно. Жена кивала головой и поддакивала.

– У тебя, Виктор, есть какие-то претензии? – распахнув дверь, еще раз спросил Боб.

– Я же сказал: никаких.

Вернулись в машину. Мы с Виктором сели на свои места за решеткой. Шлейкин кривил опухший рот, пальцем трогал рассеченную губу. Молчал. Боб искоса поглядывал в нашу сторону и качал головой. Потом оттаял и даже улыбнулся.

Подъехали к нашему дому.

– Что произошло? – в один голос закричали Барбара и Майкл.

Лицо у Виктора сильно распухло. Левый глаз заплыл, правый раскраснелся.

– Ничего особенного, – скромно ответил Виктор. – Такая у меня работа.

– Да, – подтвердил Боб. – Мы вместе сегодня дежурили.

Наконец, вижу, Майкл поверил, что Шлейкин не зря носит форму.

– Виктор, – горячо сказал он, – извини. Только сейчас я убедился: ты настоящий полицейский!

Весь вечер Майкл ходил за Виктором с аптечкой. Вместе с Барбарой они промыли Шлейкину глаз. Осторожно прижгли антисептиком раны. Перед сном Майкл еще раз осмотрел лицо Виктора при свете настольной лампы. Произнес важно и серьезно:

– Виктор, я уважаю тебя и твою работу.

– Что случилось? – спрашиваю, когда мы остались одни в комнате.

– Ничего. Негр дикий попался.

– А все-таки?

Виктор долго молчит. Потом начинает рассказывать.

– Вхожу я, значит, в дом. Вижу такую картину: негр лежит на кровати. Пьяный. Жена, симпатичная такая, увидев меня, бросается к мужу и тащит его с матраца. Мол, смотри, ирод, за тобой приехали. Он не поворачивается. Типа спит. Главное, она не замечает, что я в нашей форме. Орет, жалуется, что муж ее бил.

– Ты как понял?

– Насмотрелся я. У нас все то же самое. Подбегает ко мне. Приподнимает свитер. Показывает, куда бил, какие у нее синяки. Я синяков никаких не вижу. Делаю знак – подними выше. Она задирает свитер. А там нет бюстгальтера. Представляешь? И такие груди! Чернее я никогда не видел. Серега, это божественно. Маленькие такие, ладненькие негритянские сиськи. Думаю, надо рассмотреть повнимательней. Увлекся, короче. В это время сзади подскакивает муж. – Виктор снова осторожно трогает губу. – Я его понимаю. Проснулся, наверное, смотрит: что за дьявол? Какой-то клоун в непонятной форме разглядывает его обнаженную жену. Ну, он вскочил и пару раз двинул. Главное, я не успел сгруппироваться.

– Правильно он сделал.

– Я без претензий. Ты же слышал, я так и крикнул Бобу.

Ночью Виктор долго не мог уснуть. Делал примочки на глаз. Ворочался на кровати. В конце концов признался:

– Я, конечно, сделал одну ошибку. Не надо было руками трогать…

Сегодня мы приехали в Аннаполис. Гай Теннот встретил нас у здания Капитолия в парадной форме бригадного генерала ВМС.

– Везет нам на генералов, – скривился Виктор, вспомнив Беверли.

Первым делом Гай завел нас внутрь Белого дома. Характерный купол центрального городского здания, стоявшего на вершине холма, мы увидели еще на въезде в город. Теперь любовались изнутри.

– Между прочим, Аннаполис некоторое время был столицей США, – Гай с удовольствием выполнял обязанности гида. – Именно тут заседал конгресс. В этих креслах сидели депутаты. А на балконах второго этажа могли находиться простые граждане. И журналисты, – добавил он, повернувшись ко мне. – В общем, все желающие.

– Все желающие?

– Да.

– Вы шутите, Гай. Даже в наш горисполком без пропуска не войдешь, – сказал Виктор.

– В мэрию пропуск? – удивился Гай, выслушав перевод. – Это вы шутите, Виктор.

Затем Гай повез нас мимо бухты, набитой яхтами и катерами, в Военно-морскую академию.

– Приготовьте секретные фотоаппараты. Сейчас я покажу вам мою работу.

– Не беспокойтесь, сэр. Они у нас включены постоянно.

– Гай, – спросил Виктор. – Откуда такое количество дорогих яхт?

– Этих?

– Ну да.

– Их после семи вечера не будет.

– Почему?

– У рабочих закончится смена. Они придут сюда, заведут моторы, натянут паруса и отправятся по домам.

Виктор долго не мог сообразить:

– Так это яхты ваших рабочих?..

Гай тихонько посмеивался.

У академии большая ухоженная территория. На площадках и газонах навечно приземлились истребители ВМС США, снятые с вооружения. Учебные корпуса разбросаны на сотни метров. В них новое оборудование и тренажеры. Тут же спортивный центр с хоккейной коробкой. На льду азартно бьются факультетские команды в полной профессиональной экипировке. Гай приглашает еще в одно помещение.

Огромный холл напоминает вход в Эрмитаж. Стены увешаны знаменами. Светлый коридор с высокими лепными потолками.

– Это административный корпус?

– Нет, – улыбнулся Гай. – Это общежитие.

Не верим.

– Гай, ты нас разыгрываешь?

Заходим в одну из комнат. Абсолютная чистота. Разумный комфорт. Уровень приличного отеля. Компьютер на столе. В то время такие у нас стояли только в институтских лабораториях. В шкафу для одежды – стеклянная дверь, на которой специальное крепление для обуви. Белые парадные и черные туфли безукоризненно сверкают.

– Это не общежитие, – сказал на выходе Шлейкин.

– А что?

– Пропаганда.

– Вот как? – рассмеялся Гай. – Пропаганда впереди. Сейчас мы поедем ко мне на дачу. Будем есть крабов и запивать пивом. Вы пробовали когда-нибудь наших крабов?

– Ваших? Тоже нет.

– О, вот это – настоящая пропаганда…

Небольшой дом Теннотов на самом берегу Чесапикского залива. Рядом садик и маленькая площадка для барбекю. Мы уселись за длинным столом. На него Гай ставит огромное блюдо с красными, еще горячими крабами. Их приготовили Барбара и Пат.

– Это пробная партия! – кричат они нам. – Начинайте.

– Сам поймал, – хвастается Гай.

– Где?

– Вон там, – Гай махнул в сторону берега. – У меня несколько ловушек. Вот раньше крабы были покрупней. Сейчас уже не то.

– Придется брать количеством, – говорит Виктор.

– С этим проблем не будет. Показываю, как надо. Возьмите инструмент.

Мы взяли каждый по деревянному молотку. Они напоминали киянки. Только размером поменьше.

– В правую руку молоток. А в левую – краб! – командует Гай. – И бьем по нему что есть силы.

Гай разбил клешню и достал бело-розовое мясо.

– Это всё? – спрашивает Виктор.

– Конечно же, нет, – отвечает Гай. – После этого надо взять добрую кружку пива и чокнуться с дорогими гостями. Ваше здоровье! Добро пожаловать в Америку...

Потом Гай принес еще одно блюдо. И еще…

– Гай, можно покататься на лодке? – спросили мы, когда добрая часть угощения была съедена и выпита.

– Не проблема, – сказал Гай. – Лодка на причале. Берите весла.

Спустились к бухте с множеством деревянных узеньких причалов. Я сел за весла небольшого челна. Виктор и Лена устроились на корме. Гай оттолкнул нас, упираясь в кнехт.

– Только не заплывайте далеко! – прокричал с берега. – И не забудьте! Все причалы частные. Вам нужно будет вернуться к этому месту!

– Хорошо-о-о!

Впереди огромное пространство. Голубое небо. Теплое вечернее солнце. Белые коттеджи, деревья, палисадники – все удаляется. Почти исчезает. Наконец я опускаю весла. Мы дрейфуем в сторону океана.

– Вы даже не представляете, как меня сейчас тянет на службу. – Виктор снял рубашку, лег поудобнее. Закурил сигару. Сказал дурацким голосом: – Серж, как тебе понравились крабы?

– Не очень. – Я лежу на носу лодки. Изображаю аллегорию каприза. – В этот раз они были чуть жестковаты.

– Давай назавтра закажем омаров.

– Омары? Опять?

– А говяжьих мослов? А гнилой капусты? А котлет из путассу? Не хотите попробовать?! – не выдерживает Лена.

– Нет. А вот от жареной картошечки с маслятами я бы не отказался.

– С солеными груздями.

– И маринованными огурчиками…

– Слабосоленая семга очень вкусна. Особенно наша, печорская.

– А морошка в собственном соку?

– Можно толченую брусничку…

– Или клюквенный морс. Такой ядреный. Из холодильничка…

Виктор поднялся. Теплый бриз щекотал лицо и шею. Он осмотрелся. Вокруг безбрежные дали Атлантического океана. Редкие яхты на краю горизонта. Зыбкая солнечная дорожка. От избытка чувств он вскинул руки и запел:

Издалека долго
Течет река Волга,
Течет река Волга,
Конца и края нет.

Мы с Леной подхватываем:

Среди хлебов спелых,
Среди снегов белых
Течет моя Волга,
А мне уж тридцать лет…

Вернулись поздно. Разумеется, забыли место швартовки. Привязали лодку наугад. Сняли весла и зашагали по длинному узкому помосту. На берегу появилась дама в спортивном костюме. Она выбежала из своего дома. Сразу, без долгих вступлений, начала громко кричать. Точь-в-точь, как моя соседка по дому.

Мы шли не останавливаясь.

– Чего она орет? – спросил Виктор.

– Не пойму, – сказала Лена. – Кажется, это ее причал.

Мы увидели знакомую табличку: «Private».

– Может, переставим лодку? – предложила Лена.

– Перебьется, – сказал Виктор. – Вздорная баба. Подумаешь. Ну постоит лодка часик. От нее не убудет.

Мы направились к коттеджу Гая. Он уже бежал к нам. На ходу застегивал китель. Натягивал пониже фуражку.

– Ничего страшного, – улыбнувшись, сказал нам. – Отдыхайте.

Он прошел мимо дамы, стараясь не поворачиваться к ней спиной. Прижал обе ладони к сердцу. Извинился. Она, буркнув что-то в ответ, вернулась в дом. Гай добежал до конца причала. Отвязал лодку и потянул ее к берегу.

– Хочет по суше отбуксировать к своему месту, – сказал Виктор.

Мы наблюдали за Теннотом, опершись на весла.

Опять выскочила соседка. В этот раз она стала кричать еще громче. Гай снова извинился. Остановился на середине причала, не зная, что делать. Весел в лодке не было. Соседка не унималась. Она успокоилась лишь тогда, когда бригадный генерал прыгнул в воду.

Гай молча тащил лодку к своему причалу. Его китель мгновенно намок и потемнел. Иногда вода накрывала плечи. На поверхности оставалось мрачное лицо и форменная генеральская фуражка…

Утром вместе с газетами пришла дурная весть. Прибежала взволнованная Лена. Ворвалась к нам в комнату. Бросила на стол местную газету.

– Видали! Какой ужас!

На первой странице – я, Виктор и Лена на сцене школы. Еще наши портреты. Ну очень крупно!

– А по-моему, неплохо, – сказал Виктор.

– Ты почитай, что здесь!

Оказывается, какая-то журналистка напечатала статью «Правда об СССР». С подзаголовком, набранным внушительным кеглем, «Русские сбрасывают стариков с деревьев!» большой репортаж о нашей встрече с американскими школьниками.

– Эти ненормальные опубликовали все, что мы наговорили! – По щекам Лены текли слезы. – Нас теперь на родину не пустят. Серега, смотри, что ты тут наплел, – рыдая, она начала переводить некоторые предложения: «Дети в школе не учатся… За чтение книг преследуют… «Компьютеры? – переспросил русский журналист, – мы такого не знаем… Телевизоров не видели… За малейшую провинность всех сажают в тюрьму. Там пытают и бьют электрическим током». Бред какой-то-о-о-о.

Мне стало нехорошо.

– Лена, ну ты же помнишь. Это был ход. Ораторский прием. Все усугубить, довести до абсурда. Чтобы потом опровергнуть…

– Я-то помню. Только как возвраща-а-а-ться?

– Да, влипли, – вздохнул Виктор. – Если дойдет до начальства...

Картина вырисовывалась безрадостная. Виктор сник, задумался. Лена продолжала рыдать.

– Надо сейчас же ехать в редакцию, – говорю. – Пусть дадут опровержение.

Спустились на первый этаж к Майклу. Стали объяснять ему все с самого начала.

– Майкл, понимаешь?

– Понимаю, – кивает Майкл. – Но зачем надо было столько врать? Не понимаю.

Через некоторое время добрый Майкл все же позвонил в редакцию и договорился о немедленной аудиенции.

В фойе редакции темно и малолюдно. Нас встречает корреспондентка, автор статьи. Та самая девица, которая догнала Виктора в школе и интересовалась, как старики взбираются на деревья. Приглашает в кабинет. Терпеливо слушает все наши доводы.

– Да, – говорит, – все ясно. Когда вы уезжаете?

– Через несколько дней.

– Понятно.

– Что «понятно»? – на всякий случай уточняем мы.

– По-человечески я вам сочувствую. Скажу больше. И мне на вашем месте было бы страшно. За эти мужественные слова, наверное, вас будут преследовать. Возможно, арестуют. Но за правду надо бороться.

Она говорит об этом так просто, будто отправляет нас на рынок менять негодный товар.

– С кем бороться? За какую правду?

Журналистка громко и вдохновенно начала что-то выкрикивать. Кажется, в стихах.

– Что она несет, Лена?

– Ну… вроде нашего: «Лишь только тот достоин жизни и свободы, кто каждый день идет за них на бой».

– Какой бой? – говорю. – Здесь все вранье от первой до последней строчки.

– Как вранье?

– А так.

Мы требуем отвести нас к руководству. Журналистка фыркает и звонит по внутреннему телефону. Идем в кабинет главного. Он холодно пожимает нам

руки. Приглашает за стол. Вызывает по громкой связи переводчицу. Входит испуганная пожилая дама с диктофоном в руках.

– Вы переводили?

– Да. Что-то не так?

– Да здесь все не так! – срывается Виктор. – Начиная с заголовка. «Русские сбрасывают стариков с деревьев». Да это же бред собачий.

– Объяснитесь! – главный редактор в бешенстве и, кажется, готов немедленно уволить своих сотрудниц.

– Я не могла ошибиться.

Трясущимися руками переводчица включает магнитофон в том самом месте, где Виктор говорит: «Больниц, поликлиник, лекарств нет. Все больные обречены. Стариков в СССР раз в год загоняют на деревья». «Это еще зачем?» – слышен голос Лены. «Потом их начинают трясти. Тех, кто удержался, оставляют жить еще на год. Кто свалился, добивают палками...»

– Достаточно! – выслушав перевод, машет главный редактор.

Сотрудница останавливает пленку.

– Ваше выступление? – спрашивает главный редактор.

Виктор молчит. Широко открытым ртом возмущенно глотает воздух.

– Это ораторский прием, – говорю. – Лена, объясни.

– Это ваше выступление? Да или нет?

– Да, но...

– У меня нет времени, – жестко останавливает главный. – Ясно одно: ситуация в СССР еще хуже, чем мы предполагаем. Вероятно, наша публикация наделала много шума. Понимаю, вас запугали органы. Они не дают вам житья даже в Америке. О, я чувствую железную хватку кей джи би. Но надо сохранять в себе мужество. Скажите, кто конкретно вас запугивает? Мы напечатаем продолжение этой истории. Если дойдет до попыток расправы, сделаем все, чтобы Соединенные Штаты дали вам политическое убежище.

– Что?!

– Хотите, сегодня мы передадим этот материал на радио «Голос Америки»? У вас будет сильный покровитель.

– Боже упаси! – кричим не сговариваясь. – Лучше мы сами...

– Хорошо. Пока на этом и закончим.

Прощаясь, твердо обещаем еще жестче и настойчивей бороться с режимом.

– Прочь малодушие, страх и компромиссы! – поддерживает нас главный редактор.

Выходим на улицу. Из окна нам машет журналистка. Вопит, сложив ладони рупором:

– Русские, лучше умереть стоя, чем жить на коленях!

– Да иди ты! – ругается Шлейкин.

Медленным шагом возвращаемся к машине.

– Виктор, у тебя есть деньги? – спрашиваю.

– На подарки...

– Доставай. У меня тоже имеется кое-что. Лена?

– Около сотни.

– Майкл, сколько у вас газетных киосков?

– Немного, – отвечает Майкл.

Мы собираем все наши деньги в общую кучу. Всякая скомканная, мятая, прятанная-перепрятанная купюра имела свое назначение. Перед тем как опустить ее в бумажный пакет, каждый тихо прощается:

– Это магнитола, косметика, наушники фирмы «Филипс», кроссовки...

– Джинсы мне и мужу, видеоплеер, блузка, обувь, что-нибудь поесть… заграничное.

– Магнитофон, фотоаппарат, джинсы, куртка, плащ, две бутылки виски, сигареты…

В городских киосках мы выкупаем тираж сегодняшней местной газеты. Нас узнают продавцы. Сочувствуют, поддерживают и благодарят за «правду об СССР». Толстые связки газет с нашими фотографиями за ближайшим поворотом летят в мусорные баки. В последнем киоске все экземпляры на свои деньги приобрел Майкл.

– Как мы тебе благодарны.

– Не стоит, – отмахивается Майкл. – Я всего лишь пытаюсь спасти три небезразличные мне человеческие жизни.

Бедный Майкл. Кажется, и он поверил в нашу «правду об СССР».

К обеду проблема с газетами решена. Вопрос с гостинцами и сувенирами также автоматически снялся с повестки. В наших кошельках ни цента. Поначалу Шлейкин хотел утаить часть суммы, вырученной за фото на улице. Говорил, что деньги нужны ему для очень важного дела. Мы с Леной изъяли его доллары почти силой.

Накануне отъезда на родину мы с Виктором и Майклом отправились в Нью-Йорк. После неприятностей с газетой у Лены была истерика. Она плакала и кричала, что видеть нас с Виктором больше не может. В общем, осталась с Барбарой дома.

– Как-то нехорошо получилось с Леной, – всю дорогу переживал Майкл.

– Плохо, конечно, – соглашался Шлейкин и добавлял: – В том смысле, что переводить некому.

Сначала мы теплоходом отправились на Лонг-Айленд. Поднялись на статую Свободы, сфотографировались. Затем посетили Эмпайр Стейт Билдинг. В скоростном лифте взлетели на один из небоскребов Всемирного торгового центра. От быстрого подъема закладывало уши. С немыслимой высоты открылись удивительные панорамы города. Большие расстояния не мешали легко ориентироваться. На стеклах смотровой площадки по всему периметру нанесены контуры известных зданий. Оставалось подойти к стеклу так, чтобы рисунок совпал с очертаниями архитектурных достопримечательностей, и тогда можно прочесть их названия, выведенные рядом.

Посидели в китайском ресторанчике. Отдохнули в парке. Майкл обратил наше внимание на человека, лежавшего на скамейке. Он был одет со вкусом, но слегка помят. Наверное, чтобы не испортить добротные вещи, человек постелил на скамейке газету. Он напоминал руководителя нашей технической службы Павла Камышина, вышедшего в обеденный час понежиться на солнышке.

– Вот, – шепнул Майкл, – та проблема, о которой я вам говорил.

– В чем проблема, Майкл?

– Это безработный. Безработица – серьезная проблема.

– Майкл, смотри, – сказал Виктор и подошел к пустой скамейке, развернул лежащие на ней газеты, лег, вытянув ноги. – Гляди сюда.

Смотрим. Нечищеные ботинки на толстой подошве фабрики «Скороход», потертый костюм Воронежского комбината бытового обслуживания, синий милицейский ремень из искусственной кожи, зеленые армейские носки и восемьдесят килограммов живого веса.

– И в чем разница, – кричит со скамейки Виктор, – с вашим безработным?

– Ну разница, – говорю, – допустим, есть. Надо бы тебя приодеть, Виктор, а то позоришь державу, совсем обносился.

– Давай обсудим реальные проблемы, Майкл, – поднялся Шлейкин.

Я перевел.

– О'кей.

– Дай слово, что ты не откажешь.

– Хорошо, – сказал Майкл.

– Это связано с работой.

Майкл насторожился.

– Известно, что в Америке существует проблема сексуальной эксплуатации человека человеком.

– Возможно, есть такая. А что?

– Серж, скажи, пусть отвезет меня в публичный дом. Я хочу исследовать эту тему.

Я перевел. Майкл запротестовал. Замахал руками: «Нет! Нет!» – на это он пойти не может!

– Майкл, – наседал Виктор, – это серьезная проблема. С ней надо как-то бороться. Но прежде ее следует изучить.

– Нет. Нет и нет!

– Пойми, это для работы. Нельзя закрывать глаза на язвы общества.

– Нет!

– Если не согласишься, я останусь здесь на ночь. Буду самостоятельно изучать эту тему. Без языка. В чужом городе. Ты знаешь, ради работы я готов на все.

Виктор снова демонстративно лег на скамейку.

– Ладно, – сдался Майкл и, поразмыслив, стал излагать свой план.

Я переводил: «Он примерно знает, в каком районе эта проблема существует. Но к борделям подъезжать категорически отказывается. Он высадит тебя за два квартала. Мы подождем, пока ты будешь заниматься исследованием».

– Разве ты со мной не пойдешь? – забеспокоился Виктор. – Кто будет переводить?

– Обойдешься. Думаю, с этим как-то справишься.

– Ладно. Рискну. Но если что, Серж, вся ответственность на тебе.

Начали выбираться из центра. Вскоре улицы потемнели и сузились. Наконец Майкл остановил машину в каком-то сером безлюдном районе. На тротуаре горы рваного картона. Всюду банки, склянки, пакеты с мусором. Обрывки газет и клочья целлофана висят на пыльных деревьях. Грязно и неуютно. Район не соответствовал возвышенным представлениям Виктора.

– Да тут много хуже, чем я думал. – Шлейкин начал собираться, достал брошенный утром на заднее сиденье тугой целлофановый пакет. – Не хочется идти, – вздохнул, – а надо.

– Не фарисействуй.

– Чего?

– А ты знаешь, – говорю, – что на изучение темы могут потребоваться средства?

– Все учтено, – ответил Виктор и приоткрыл целлофан. Там в плотной упаковке виднелась милицейская форма. В отдельном пакетике – фуражка. – Если что, продам. Думаю, этого хватит.

– Ты с ума сошел!

– Как говорится, всё для работы.

Майкл примерно объяснил, в каком направлении двигаться. Шлейкин вышел из машины, придерживая сверток.

– Телефон? Адрес? – обеспокоенно спросил Майкл.

Виктор расстегнул воротник и показал ошейник. Глядя на удаляющуюся фигуру, Майкл задумчиво сказал:

– Хорошо.

– Хорошо – что? – спрашиваю.

– Хорошо, что Виктор сегодня без формы.

Мы ждали несколько часов. Шлейкин не возвращался.

Я гулял возле машины. Майкл зубрил русский: Виктор и Лена написали ему два десятка слов и выражений. Майкл иногда опускал стекло, высовывал голову и что-нибудь спрашивал:

– Серж, что такое «дай лапу»?

– Это значит – «Здоро́во. Добрый день».

– Коу мнье?

– Ко мне – означает «подойди», «иди сюда». Что ты там учишь? Дай посмотрю.

– Нет, – Майкл спрятал листочек. – Еще нельзя. Виктор сказал, чтобы я тебе не показывал. Завтра я буду говорить с тобой по-русски. Это сюрприз.

Пару раз мимо проезжала полицейская машина. Однажды затормозила. Офицер спросил, приоткрыв окно, всё ли у нас в порядке.

– Все о'кей! – отвечал Майкл.

На самом деле он уже начал волноваться. То и дело поглядывал на часы.

На город опускались сумерки.

– Серж, – не выдержал Майкл, – надо искать Виктора. Извини, но я пойти не могу. Категорически.

– Хорошо, – говорю, – отправлюсь я.

– Только осторожно, Серж. Могут встретиться хулиганы. В случае опасности беги сразу к машине.

– О'кей!

Я осторожно двинулся на мерцающий свет неоновой рекламы. Прошел несколько слабо освещенных улиц. Пару раз какие-то люди призраками выходили из мрачных дворов. Пытались что-то мне сбыть. Требовали подарить им хотя бы несколько долларов. Для ясности я вывернул карманы брюк. Больше не заправлял. Они торчали с боков, как серые небольшие мешочки.

Вот наконец специфическая реклама на одном из домов: роскошная дама с пульсирующим бюстом, настойчиво рекомендует зайти. Кажется, здесь может находиться то самое место. Но вот еще похожая реклама и еще… Понимаю, вероятность отыскать в этих шхерах нужного человека ничтожна. Все же для очистки совести открываю ближайшую дверь.

Полумрак. В нос ударяет резкий запах прелых трав и восточных специй. Китаец средних лет поднялся навстречу. В холле на широких диванах несколько девиц. Они нехотя встали. Лениво приосанились. Китаец начал предлагать товар. Говорил что-то про хорошие скидки.

– Нет, – отмахиваюсь, – я ищу русского парня, Виктора.

– Возраст?

– Лет тридцать.

– Высокий, низкий?

Китаец говорит по-английски также плохо, как я. Помогают жесты. Кажется, мы понимаем друг друга.

– Среднего роста.

– Худой или толстый?

– Нормального телосложения. Со светлыми волосами. Мне нужен Виктор.

Китаец задумался. Сказал: «Ждать» и исчез за тяжелой портьерой. Через несколько минут появился в компании двух мужчин неопределенного возраста. Один негр, второй азиат. Мужчины улыбались, явно стараясь понравиться.

– Русских нет, – извинившись, сказал китаец. – Но к твоему удовольствию имеются эти симпатичные парни. Любого из них при желании можешь называть Виктором.

Один из Викторов, обольстительно улыбаясь и подмигивая, стал медленно приближаться. Его походка была вызывающе развязной…

Хорошо, что входная дверь оставалась приоткрытой. Через пять минут, запыхавшись, я вскочил в машину Майкла.

– Что случилось? Где Виктор?

– Не знаю, – ответил без подробностей. – Но больше я из машины не выйду.

Вскоре явился Шлейкин. Мрачный, недовольный, без пакета.

– Где тебя носит?!

Виктор даже не оправдывался. Упал на заднее сиденье.

– Что случилось?

– Ничего особенного. Заплутал в трущобах. Еле выполз. Поехали.

Мы стали медленно выбираться из города.

Долгое время Шлейкин бесцельно глядел в окно. Иногда что-то тихо бубнил и чертыхался. Наконец его прорвало:

– Они все с прибабахом. – Виктор матюгнулся. – Проститутки.

– А что такое?

– Пришла одна… Слышишь, Серж.

– Ну. Хотя бы симпатичная?

Виктор скривился.

– Уединились. То, сё. По бокалу шампанского. Я допить не успел, а она р-раз все сняла и уже в постели. Лопочет что-то по-своему. Зовет. На часы показывает. Сам понимаешь, для изучения темы мне тоже пришлось раздеться.

– Совсем?

– Ну да. Ошейник с координатами только на себе оставил. На всякий случай. Лезу, значит, под простыню. Она как меня раздетого увидала, сильно впечатлилась. Вскочила. Натащила какие-то плетки, цепи, копья, маски, кнуты с шипами. Приковала, как бы в шутку, к спинке кровати наручниками. А затем стала тыкать палкой с электродами. Поражать током. Как с цепи сорвались. С трудом отбился. Натянул штаны, выскочил, попросил заменить. Так прислали еще страшнее. Вся в коже, с хлыстом… Еле унес ноги. Придурки. Только ты Майклу не говори… – Виктор опять долго молчал. Потом сказал озабоченно: – Майкл, в Америке есть еще одна серьезная проблема.

– Какая?

Минута ушла на формирование претензии.

– Нью-Йорк – безумно дорогой город. Представляешь? Содрали двести восемьдесят долларов. Практически ни за что. – Повернувшись ко мне, Виктор объяснил: – Потратил все, что заработал на самом дорогом для всякого офицера.

– На форме, что ли?

– Ну.

– Не надо было платить.

– Как? Они в руки денег не дали. Забрали обмундирование. Назвали сумму и всё.

– Что произошло? – спрашивает Майкл.

– Виктор жалуется, что за изучение проблемы с него слупили почти триста долларов.

Майкл удивленно поднял брови.

– Где же он их взял?

– Не говори…

– Виктор продал свою милицейскую форму.

– О боже! – Майкл чуть не зарулил в кювет. Долгое время он качал головой. Потом обернулся, подмигнул мне и сказал: – Что не сделаешь для работы!..

И вот у нас отвальная. Собрались в том же кафе, где десять дней назад отмечали приезд. С утра вся русская делегация гадала, чем угощать американских друзей. Решили приготовить борщ, пельмени, салат оливье, жареное мясо под майонезом и сыром. Готовить пришлось человек на шестьдесят. Вместе сходили в магазин. Купили необходимые продукты. Несколько упаковок пива. Пару коробок вина. Все чеки Виктор аккуратно складывал в карман.

Десятерых русских пришли провожать многочисленные семьи. Веселились, танцевали. С удовольствием ели борщ, пельмени, торт «наполеон». После десерта вторично становились в очередь за русским борщом. К нему Шлейкин выдавал по наперстку спирта.

– Что это?

– Водка. Настоящая, особая.

С борщом «суперводка» шла на ура. Даже ребятишки протягивали маленькие стаканчики. У Виктора хватало рассудка наливать им колу. Из рук иностранца она казалась особенно вкусной.

К началу застолья мы с Леной опоздали. Расписывали торт. Пришли в кафе к очередному тосту за мир, дружбу и сотрудничество. Заметив наше появление, слово взял Виктор.

– Друзья, – сказал он в микрофон, – теперь вы будете свидетелями необычной премьеры. Уважаемый Майкл впервые продемонстрирует свой русский язык. Всего за одну неделю он выучил достаточное количество слов для общения с Сержем. Майкл, прошу!

Все зааплодировали. Майкл поднялся и раскланялся.

– Серж, коу мнье! – крикнул он громко и на всякий случай подтвердил просьбу жестом.

Я подошел.

– Дай лапу.

Мы поздоровались под одобрительные аплодисменты зрителей.

– Сидеть! – Майкл освободил место рядом с собой.

Я подчинился.

– Пей! – Майкл налил водки. – Ешь! – придвинул ближе тарелку.

Американцы захлопали. Русская публика сдержанно улыбалась. Майкл сиял. Он очень гордился своим русским. Главное, я все понимал с одного раза. Делать замечание Майклу было как-то неловко. «Наверное, – подумал я, – так же грубо выглядит наш английский. «I want» иногда говорим мы вместо «I would like». Редко употребляем «not at all», «the pleasure was mine». Что ж, будем учить правильный английский».

По отмашке Майкла заиграла музыка. Местные ребята специально для нас выучили «Подмосковные вечера».

– Танцуй! – тут же скомандовал Майкл, заглянув в свою шпаргалку.

Я отказался. Что за бестактность?

– Серж, сидеть! Ждать! – приказал Майкл. Он встал и направился к эстраде. Принес микрофон. Сунул мне, отрывисто скомандовав: – Серж, голос!

Русские не выдержали. Начали медленно сползать с кресел…

Больше всех ржал Виктор, написавший Майклу эту памятку собаковода.

– Шлейкин, нормальный ты после этого?!

Растерявшийся Майкл не мог понять, почему хохочут русские. Спросил по-английски:

– Серж, я сказал что-то не так?

В конце вечера к нам подошла молоденькая девчонка. Пожала руки мне и Шлейкину.

– Вы, конечно, меня не помните.

– Почему же?.. – начал было Виктор.

– Нет, и не пытайтесь, – рассмеялась девчонка.

Лена перевела.

– Вы приезжали к нам в университет. Читали лекции. Сейчас я хочу вас поблагодарить.

– Вам понравились наши выступления? – оживился Виктор.

– Очень.

– Слыхала?! – Виктор повернул к Лене довольное лицо.

– Я получила за вас отличные оценки.

– Вы изучаете русский?

– Нет, мы учимся на психологов. Русский нам не преподают.

– Как же вы нас понимали? – спрашиваю. – Вам переводили?

– Нет. Мы даже не знаем, о чем были ваши доклады.

– Вот как. Зачем же мы распинались?

– Понимаете, у нашего профессора своя методика. Иногда он приглашает на занятия каких-то людей. Разговаривает с ними на разные темы. Мы по речи, манерам, жестам определяем их профессию, должность, социальный статус. В этот раз профессор усложнил задачу – пригласил иностранцев. Не зная языка, мы должны были то же самое рассказать о вас. Я единственная получила высший балл. Я многое про вас написала. Вы, Серж, журналист. У вас есть жена и дочь. Вы, Виктор, тоже женаты. Имеете детей. Работаете в дорожной полиции.

– Потрясающе! – говорю. – Вот это да.

– Но откуда? – выдохнул пораженный Шлейкин. – Я даже не был в форме…

– Просто, – девчонка начала хохотать, – я случайно видела ваше выступление в программе Нэнси Кодин. Там вы о себе многое рассказывали.

– А-а-а.

– Майкл! – тут же закричала Лена. – Хотите узнать, за что нашим «профессорам» заплатили такие деньги?

Сегодня мы пакуем чемоданы. В дом Майкла то и дело приходят друзья, знакомые, соседи. Шлейкину, так много рассказавшему о проблемах в СССР, несут кучу одежды.

– Почти все новое, – возбужденно говорит Виктор, укладывая вещи в добротные кожаные чемоданы, тоже подаренные.

– Зачем тебе столько джинсов?

– Родственничкам, туды их. Пусть подавятся. Знаешь, у жены их сколько? Смотри, эти даже с бирками. – Виктор показал на отдельную кучку абсолютно новых вещей. – Загоню на барахолке.

Барбара преподнесла мне большой продуктовый набор. В фабричной упаковке, под целлофаном, с яркими этикетками – шесть палок копченой колбасы и шесть больших кусков сыра. Недосягаемая мечта советского человека. Я начал было отказываться, но Барбара обиделась:

– Это от нас с Майклом. Для жены и дочки.

Виктор подошел к Барбаре. Протянул ей аккуратно сложенные чеки из магазина. Попросил Лену объяснить:

– Барбара, это тебе от меня. Презент. Здесь все чеки за вчерашнюю еду и выпивку.

– Но зачем?

– Это элементарно. Ты можешь включить их в свои затраты. Сэкономишь на налогах.

Барбара помрачнела.

– Как я это объясню налоговой инспекции?

– Можно сказать, что в кафе была не просто вечеринка, а презентация для советской группы твоих новых керамических изделий. Все так просто. Мы уедем, и никто ничего не узнает.

Лицо Барбары пошло пятнами. Губы задрожали.

– Никогда. Слышите, Виктор! Никогда не предлагайте такое в Америке. Вы меня поняли?!

Барбара вышла из комнаты. Лена выскочила за ней. Виктор пожал плечами.

– Серж, я не понял. Это же элементарно.

Приехал лейтенант Боб на служебной машине. Вручил Шлейкину огромных размеров коробку. Она была перевязана лентой, украшена бантом. Сбоку надпись: «All is for work!»

– Это твоим коллегам – для работы, – сказал полицейский. – Пообещай, что отдашь это товарищам по службе.

Виктор поблагодарил. Дал слово, что откроет упаковку только в кабинете начальника ГАИ.

Мы ненадолго остались одни.

– Слушай, – говорю, – подарил бы им сувениры, что ли. Я свои все раздал. А у тебя полчемодана осталось.

– Еще не вечер – может, толкну в аэропорту. – Виктор открыл фибровый чемодан с ложками, матрешками, щепными птицами. – А хочешь, я тебе уступлю? Возьми оптом. С хорошей скидкой. Деньги отдашь на родине.

Нас вышел провожать весь поселок. Каждая семья привозила «своих» русских к большому автобусу, рядом с которым быстро росла гора узлов, сумок и чемоданов с подарками.

Перед самым отъездом к автобусу на своем джипе примчался биржевик Джон с приятелем. Товарищ остался в кабине.

Джон выскочил с большой пачкой свежих газет. Всем русским он сунул в руки по толстому экземпляру. Наши оторопели: «Он что, охренел?» Джон не мог понять их легкой растерянности.

– Благодарите! И ни о чем не спрашивайте, – кричим мы с Виктором. – Улыбайтесь! Улыбайтесь! Это местный сумасшедший. Он покупал нам китайские газеты. Каждый день за семьдесят верст ездил. Святой человек. Его нельзя обижать. Улыбайтесь!

Все начали благодарить Джона за щедрый подарок. Делали это подчеркнуто громко и радостно. Кажется, Джон был счастлив.

– Вы хоть для виду загляните в газеты! – кричим. – А то человек обидится. Читаем! Все читаем!

Все с жадностью набросились на иероглифы. Джон сел в машину. Сказал приятелю:

– Видишь, все они читают. Мой выигрыш.

Приятель достал деньги.

– Здесь тысяча. Невероятно. Не ясно только, почему они делают это?

– Я, кажется, начал понимать русских, – негромко ответил Джон, улыбнувшись нам через окно автомобиля. – За грубой внешностью и ужасными манерами кроются тонкие, чувствительные, деликатные натуры. Не хотят меня расстраивать. Какие нежные сердца! Поехали.

Джон помахал нам и включил зажигание. Мы махали ему газетами вслед.

Стали прощаться. Обнимая нас, Майкл и Барбара еле сдерживали слезы.

– Надо же, – расчувствовался и Виктор, – словно прикипел. Лен, переведи. Если бы Майкл жил в Советском Союзе, я бы ему сделал права. Бесплатно.

Лена отмахнулась:

– Ну тебя.

– Нет, ты переведи. Это очень важно.

– Что сказал Виктор?

– Если бы ты, Майкл, потерял водительские права в нашей стране, Виктор помог бы тебе их восстановить.

– Это очень, очень мило с твоей стороны, – поблагодарил Майкл.

Виктор отвернулся. Вытер слезу. Потом махнул рукой, бросился в автобус и вытащил свой чемодан. Бросил на землю. Распахнул. Начал вынимать оттуда матрешки, птицы счастья, ложки, расписные доски.

– Дарю! Всем дарю! – Виктор лихорадочно раздавал сувениры всем желающим.

– Забыл! – переводила Лена. – Он совсем забыл о подарках для всех вас.

На прощание мы еще раз обнялись с Майклом и Барбарой.

– Виктор, вы запомнили, что я вам сказала?

– Конечно, Барбара.

Сели в автобус. Провожающие долго махали нам вслед. Точь-в-точь, как в каком-нибудь Долгощелье, когда перед закрытием навигации последний рейсовый теплоход уходит в Белое море. На причале стоят местные жители. И машут родственникам, машут. Пока корабль не растворится в серой туманной дымке.

– Американы, американы, – прошептал Виктор, казалось, он едва сдерживал слезы. – А ведь нормальные люди.

Он еще раз оглянулся. Провожающих уже не было видно. Только одинокий пес изо всех сил пытался догнать автобус.

– О черт, это же Виски! Стоп! Драйвер, стоп бас!

Водитель притормозил. Виктор начал пробираться к выходу.

– Виски, я же совсем забыл!..

Виктор выскочил из автобуса и бросился навстречу собаке. На ходу он снимал с себя ошейник.

– Прости, друг, – Виктор надел ошейник на Виски, проверил крепление. – Извини русского полицейского.

Виски не обижался. Он скулил и махал коротким хвостом.

Взлетно-посадочные полосы аэропорта Кеннеди напоминают леток огромного улья. То и дело садятся и взлетают пчелы-самолеты с новыми взятками. Гул не прекращается ни на минуту.

Нам осталось совсем немного. Пройти регистрацию, погрузиться в самолет и улететь. Перед посадкой случилась небольшая заминка. Советские пассажиры отказалась сдавать чемоданы. Представитель «Аэрофлота» несколько раз подходил к соотечественникам и уговаривал:

– Отдайте вы свое барахло. Не позорьте страну. Сдайте вещи в багаж. Ну куда вы прете с вашими манатками?

Группы туристов и командированных из разных городов СССР стояли насмерть.

– Мало ли чего, – за всех отвечал Виктор. – Нам не тяжело. И не уговаривайте. Не сдадим.

Командированные из Хабаровска дрогнули:

– Да что мы в самом деле, товарищи! Мы же не на родине.

– Не забывайте, куда летим, – многозначительно ответил Шлейкин.

Дальневосточники пошли «сдаваться». Несколько человек из нашей делегации последовали их примеру. Виктор еще раз посоветовал им этого не делать.

– Но вы же цивилизованные люди, – продолжал стыдить остальных представитель «Аэрофлота». – Ведете себя, ей-богу, как дикари.

– Да, мы такие, – опять за всех отвечал Виктор.

Наконец пустили в салон. Оказалось, что там полно свободных мест. Все легко разместились с вещами. Мы с Леной и Виктором сели рядом. Летим. За окном чистое небо с редкими прозрачными облаками. На крыльях стрелки с непонятными обозначениями. Виктор долго смотрел в иллюминатор на удаляющуюся землю.

– Отсюда Америка такая же, как Россия.

– Какой же ей быть, по-твоему?

– А она другая… Приедем домой, – задумчиво говорит Шлейкин, – возьмусь за английский.

– Теперь-то зачем? Всё позади.

– А вдруг там, – Виктор показал пальцем вверх, – когда-нибудь спросят: «Куда тебя, мил человек, определить? В рай или ад? Расскажи, как жил, чем занимался».

– А ты ответишь: «Можно я здесь на перекрестке с жезлом постою», – сказала Лена. – Знаю я этот анекдот.

– Нет, – задумчиво ответил Виктор, – вдруг Он спросит меня по-английски…

В «Шереметьеве» приземлились ночью. В зале паспортного контроля громкий собачий лай. Пограничники встречают кого-то. С собаками... Ничего не понятно. Полное ощущение, что оказались в зоне.

Хабаровчане стали ждать багаж. Мы сразу потащились на таможенный досмотр. В час ночи покончили с формальностями. Ищем, куда бы приткнуться до утра. Несколько раз мимо нас пробежала группа взволнованных дальневосточников.

– Что случилось, мужики?

– Не могут найти вещи. А у нас скоро вылет в Хабаровск.

…Последний раз мы видели их в шесть утра.

– Ну как, нашли багаж?

– Представляете, он остался в Нью-Йорке. Пришлось сдать билеты.

– И что теперь?

– Привезут следующим рейсом.

– А следующий рейс когда?

– Через три дня. Но это еще не точно!

…Мы встретились с Виктором случайно. Примерно через месяц после возвращения в родной город. В тот день у меня была назначена съемка в продовольственном магазине. Свой драгоценный продуктовый набор я решил использовать в служебных целях. Как любил выражаться Шлейкин – всё для работы. Надо было наконец снять обещанный Фрайману сюжет на американскую тему.

Инспектор ГАИ свистнул, когда я переходил улицу в неположенном месте. Он стоял на перекрестке и жестом требовал немедленно подойти. Продрогший, в длинном, тяжелом от мокрого снега плаще, он выглядел неважно. Осунувшееся серое лицо под влажным капюшоном. Впалые глаза. Усталый взгляд.

– Виктор?!

Узнав меня, Шлейкин просветлел. Обрадовался.

– Ты?!

Мы обнялись. Прохожие удивленно оглядывались.

– Как служба?

Виктор поморщился:

– Так… серятина.

– И граждане небось норовят одни рубли всучить? Не то что в Америке.

Виктор развел руками. Мол, что поделаешь.

Заметив в моем целлофановом пакете знакомую яркую коробку с подарочным набором, улыбнулся.

– Не рискуешь оставлять еду дома?

– Нет, сегодня это реквизит, – говорю. – Извини, опаздываю на съемки. Может, подкинешь?

– Я без колес.

– На тебя не похоже.

Виктор отмахнулся. Растер синюшные пальцы. Спросил:

– Разве тебе не положен служебный транспорт?

Машина, конечно, была. Съемочную группу я заранее отправил на ней в магазин, чтобы готовилась. Сам решил забежать домой за ценным пакетом. Не мог же я с утра отнести продукты на работу. Там спрятать негде. Зевнешь, и всё умнут коллеги.

– Тебе куда?

– В «Белый медведь».

– Поехали вместе, – сказал Виктор. – Надоело здесь маячить.

Мы перешли улицу. Запрыгнули в полупустой троллейбус. Виктор встал у окна. Подышал на стекло, чтобы отпотело. Протер рукавом.

– Как думаешь? В Нью-Йорке сейчас тепло? – и сам же ответил: – Тепло. Знаешь, иногда мне кажется, что зря я это сделал…

– Поехал?

– Нет, – Виктор смотрел на движущиеся за стеклом дома, опоры, голые кусты и деревья. Сказал после паузы: – Вернулся.

– Брось, – говорю, – расслабься. У меня такое было после Норвегии. Пройдет. Гляди, у нас первый снег. Настоящая зима.

– Да, – вздохнул Виктор. – Зима… – и добавил задумчиво: – Тормозной путь увеличился…

В магазине осветители устанавливали софиты. К съемке готовились во время обеденного перерыва. Старались делать все быстро. Разрешение на съемки от директора магазина мне получить не удалось. Уговорил знакомую. Раньше она была ассистентом режиссера на студии. Теперь поднялась. Была всегда при продуктах. Работала старшим продавцом. Просила снять все до возвращения директрисы, уехавшей на базу. В одной из пустых витрин мы выставили мою коробку. Отрегулировали свет. Под яркими заморскими наклейками аппетитно сияли шесть палок копченой колбасы. Шесть кусков сыра. Камеру установили так, чтобы крупным планом можно было снимать реакцию посетителей магазина.

С внутренней стороны витрины я приклеил заранее напечатанный текст: «Так мы будем жить после перестройки! Образец не продается!»

– Не пойму, что ты затеял, – наблюдая за приготовлениями, сказал Виктор.

– Представь себе, – говорю, – когда-нибудь лет через двадцать на наших полках будет тридцать сортов колбасы. Столько же видов сыра. Конфеты, шоколад, кофе, водка, коньяк. И все это будет продаваться, как в Америке. Без талонов.

– Ну ты загнул. Лет через сто, не раньше.

– Допустим. И тогда, через сто лет, найдутся люди, которые скажут, как хорошо, как богато жили в СССР.

– Понимаю, будут трындеть всякую чушь.

– Вроде той, – говорю, – когда они смотрят «Кубанских казаков».

– Понимаю. Кстати, фильм неплохой.

– И тогда кто-нибудь достанет из архива кадры, которые мы с тобой нынче снимем. И покажет их тем, кто будет так утверждать. И увидят наши далекие потомки, извини за высокую прозу, как их отцы и деды…

– То есть, – уточнил Виктор, – такие же полудурки, как мы с тобой.

– В общем-то, да. Как шли, – говорю, – советские люди мимо этой дурацкой колбасы… с открытым ртом…

– И выпученными глазами.

– Вот именно.

– Да, – согласился Виктор, – эти кадры будут почище, чем съемки ДТП на объездной дороге. Знаешь, что я тебе скажу. Кино – великая вещь. Пойдем выпьем за искусство.

– На работе не употребляю.

– А за встречу?

Зашли в подсобку. Оказывается, пока устанавливали свет, Виктор обо всем договорился с продавщицами. Из нескольких ящиков они соорудили небольшой стол. Накрыли газетами. Принесли чекушку и две банки морской капусты. Добавили грубо нарезанный черный хлеб, пару луковиц. Вместо стаканов поставили две чистые баночки из-под майонеза.

– Вчера в таких же, – наливая, заметил Виктор, – все наше отделение сдавало анализы.

Я посмотрел на часы. До открытия магазина оставалось минут десять.

– Ну, вздрогнули! – говорю. – За встречу.

– И за Америку.

– Два часа дня. Там бы нас не одобрили.

– Это точно.

– Как подарки из-за океана? Родственники довольны?

– Что ты?! Всем не хватило. Перессорились. Со мной не разговаривают. А-а, – Виктор махнул рукой. – Оно, может, и к лучшему.

– А презент от американских коллег? Помню, они просили распечатать его в родном коллективе.

– Это отдельная тема.

– Расскажи.

– Я так и сделал. В День советской милиции. Собрались в актовом зале. В президиуме все руководство. Начальник. Несколько замов. Представитель от горкома. В конце торжественного заседания, перед концертом, начальник говорит, мол, так и так. Наше управление выходит на высокий международный уровень. Капитан Шлейкин был награжден поездкой в Соединенные Штаты Америки. Там он общался с нашими коллегами. Выезжал с ними на дежурство. Проявил себя. Полицейские США сделали нашему коллективу подарок. Презент, по-ихнему. Тут из-за кулис, как приказали, я выношу коробку. Оркестр играет туш. Все аплодируют. Я кладу упаковку на стол. Все так… Ну очень торжественно. «А на

подарке надпись, – говорит начальник и читает: – «All is for work!», что в переводе означает… Шлейкин, переведи!» «Всё для работы», – говорю. Все аплодируют. Начальник снимает с коробки один слой подарочной бумаги, второй, третий. Наконец добрался до крышки. Открыл и перевернул коробку. Ну а там… На стол вываливается куча цветных презервативов. Не меньше тысячи.

Вспоминая, Шлейкин слегка улыбнулся.

– Попало небось от начальства? За такие шутки.

Виктор показал на погон. Я впервые заметил, что из капитанов он превратился в старшие лейтенанты.

– За это?

– По совокупности.

– Что еще натворил?

– Что можно натворить в ГАИ самого страшного? Перестал брать деньги. Представляешь, как начинают давать, почему-то вспоминаю Боба, Майкла, Барбару. Думаю, они бы не одобрили. Сам понимаю, что глупо не брать. А не могу. Будто внутри что-то сломалось… – Виктор задумался. Тяжело вздохнув, продолжил: – Мне кажется, и у нас можно жить, работать, относиться друг к другу совсем иначе, по-человечески. Серж, скажи, мне важно знать… Ты в это веришь?

– Не знаю.

– Я, например, теперь выписываю штрафы только официально.

– Вот оно, – говорю, – тлетворное влияние Запада. Перед выездом тебя предупреждали.

– Все шутишь. А раз не беру, то и наверх давать нечего. Формально разжаловали за срыв торжественного вечера. А ведь хотели майора в этом году дать.

Виктор разлил остатки водки. Поставил бутылку на пол.

– Хоть пить не разучился, – сказал я, – и то ладно.

– Что ты, брошу пить – сразу уволят. У нас с этим строго. Все трезвенники на подозрении. – Виктор вспомнил еще что-то. Горько усмехнулся: – Главное, сами всю коробку растащили. Даже мне не осталось…

Чокнулись.

– Ну за…

Вдруг за стенкой что-то треснуло, посыпалось, зазвенело. Поднялись крики, шум.

Мы выскочили в торговый зал. Что такое? Навстречу перепуганный оператор: «Кина не будет!»

У витрины с нашей колбасой три десятка покупателей. Куча битого стекла. У нескольких женщин на руках глубокие порезы. Кровь течет на пол. Оказывается, продавщица, открывшая магазин, не смогла сдержать натиска. Покупатели сразу же бросились к «нашей» витрине. Ломанулись, не обращая внимания на то, что продукты «из будущего» и «не продаются!».

Задние привычно уперлись. Поднажали!!! Стекло треснуло и разлетелось в стороны. Толпа провалилась. Через мгновение отшатнулась от разбитой витрины. Главное, все моментально исчезло. Шесть сортов сыра! Шесть палок колбасы!

Народ привычно завелся. Передние орали на тех, кто толкал. Задние, естественно, не отмалчивались. Заметив Виктора, все бросились к нему, человеку в форме. Начали хором объяснять, что произошло, кто виноват и что ему, Шлейкину, следует делать. Стали тут же толкать и хватать друг друга за воротники, обещая сдать в милицию. Виктор задумчиво глядел на соотечественников. Вдруг каким-то странным образом граждане начали удаляться. Превращаться в мелких, дерганых, кричащих человечков. Похоже, Виктор теперь их не слышал. Кажется, он сам, приподнявшись, улетал. Откуда-то исподволь зазвучала

дивная, волшебная мелодия: «I just called to say I love you». Виктор летел высоко, высоко. Нет, не летел. Он парил, танцевал в воздухе, проделывая в небе замысловатые кульбиты и диковинные па. Рядом появилась еще одна танцующая пара. О боже! Да это же мы с Леной. А вокруг в такт мелодии движутся Майкл с Барбарой, Гай и Пат, Беверли, Сара, Джон, Доминик, лейтенант Боб Тейлор… Мы летим над полями, лесами, голубым океаном. Возможно, в Россию. Может быть, в далекую Америку… Какая-то странная дама, вся в коже, помахивая стеком, плотоядно улыбается…

«Да, – думаю, – пора завязывать с выпивкой. Надо взять себя в руки, сосредоточиться. Выбросить дурь из головы. Направить силы на полезную деятельность. Может, создать новое телевидение, независимое радио, свободные газеты… Как говорится, отдать все для работы…»

…Прошло двадцать лет. Я возвращался из Москвы, подписав договор на продажу компании медиамагнату Ричарду Олсону.

– Дураки, – сказал кто-то из наших в самолете. – Такую компанию продали! И что теперь?

Да, все самое интересное, новое, острое, смешное, грустное – позади. Что ж, всему приходит конец. Всем нам оставалось искать новые сферы деятельности. Этого недвусмысленно требовали условия продажи компании.

А за день до увольнения неожиданно пришло письмо из штаб-квартиры Media International Telecommunications, Inc. Президент Ричард Олсон предлагал нам остаться работать в компании на любых подходящих для нас условиях.

В письмо был вложен еще один конверт, адресованный лично мне. В нем написанная от руки записка: «Привет, Серж. Это то, что я хотел сделать для тебя и твоих друзей. Пожалуйста, не отказывайся. Передай привет генералу Виктору. Жму руку. Ричард Олсон».

Я так и не рассказал Ричарду, что «генерал Виктор» был уволен из органов. Развелся, уехал в Америку. Работал грузчиком, таксистом, механиком. В весточках, изредка долетавших из-за океана, писал, что мечтает поступить на службу в полицию. Письма приходили из Огайо, Кентукки, Луизианы. Последнее, совсем короткое, было отправлено из штата Алабама. Через пять лет кочевой американской жизни Виктор повесился. Его вынули из петли, привязанной к балке слесарной мастерской. В посмертной записке, оставленной на капоте старого «Форда», всего одна фраза: «Good day, Amerika!» ✦

АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Зара Абдуллаева. В поисках времени
Рецензия на картину Ларса фон Триера «Нимфоманка. Часть I». Критик анализирует драматургическую, «романную» структуру, ключевые мотивы и характеры героев фильма, уделяя особое внимание его философскому подтексту. Также автор исследует новую работу фон Триера в контексте его последней кинотрилогии.
«Нимфоманка. Часть I», «Нимфоманка. Часть II», Ларс фон Триер, роман, трилогия, контекст, философия, драматургия

Вика Смирнова. Против интерпретации
Исследование картины Ларса фон Триера «Нимфоманка». Критик анализирует драматургические, эстетические и философские аспекты фильма, а также особенности режиссерского почерка режиссера, проявившиеся в «Нимфоманке». По мнению автора, история «Нимфоманки» развивает любимую фон Триером идею искусства как власти, террора возвышенного, скрывающегося под маской конвенциональной культуры.
«Нимфоманка», Ларс фон Триер, эстетика, конвенциональная культура, философия

Дмитрий Десятерик. Девушка и пушка
Критик исследует роль песни Hey Joe Билли Робертса, звучащей в картине «Нимфоманка» в исполнении Шарлотты Генсбур. Анализируя текст песни и манеру ее исполнения, автор раскрывает ее значение в контексте фильма, отмечая, что блюзовая баллада в данном случае является миниатюрным зеркальным отражением всей истории, рассказанной в фильме.
«Нимфоманка», Ларс фон Триер, Hey Joe, Билли Робертс, Шарлотта Генсбур, музыка, блюз

Елена Некрасова. Zakupka.ru
Исследование нынешнего положения киноиндустрии в России. Автор анализирует механизмы господдержки национальной кинематографии, роль государства и Министерства культуры в развитии российского кино, рассматривает особенности деятельности Фонда кино и различных экспертных советов, а также анализирует деятельность наиболее успешных продюсеров коммерческого и авторского кино.
Киноиндустрия, Министерство культуры, Фонд кино, российское кино, политика, продюсеры, финансирование, коммерческое кино, авторское кино

Елизавета Симбирская. И волки не сыты, и овцы не целы
Анализ современного российского кинорынка. Автор исследует особенности государственной политики в отношении отечественного кинематографа, роль Министерства культуры и Фонда кино в развитии современного российского кинематографа, а также приоритетные темы, напрямую влияющие на масштаб госфинансирования кинопроектов.
Российское кино, киноиндустрия, Фонд кино, Министерство культуры, политика, финансирование

Нина Цыркун. В жанровой упаковке
Берлинале-2014. Автор анализирует основные картины конкурсной программы и фильмы-лауреаты, отмечая очевидный в этом году крен фестиваля в сторону немецкого кино и ряд изменений в фестивальной политике.
64-й Берлинский кинофестиваль, политика, искусство кино, тенденция, национальный кинематограф

Лариса Малюкова. Карнавальная ночь
Рецензия на фильм «Черный уголь, тонкий лед» Дяо Инаня. Автор анализирует жанровые, стилистические и сюжетные особенности картины – графической киноповести, отчасти являющейся портретом современного китайского общества, – и анализирует актуальные тенденции, выявленные ею в контексте Берлинского МКФ.
«Черный уголь, тонкий лед», Дяо Инань, Берлин-2014, кинематограф Китая, насилие, социальные проблемы

Жанна Васильева. Роман воспитания
Рецензия на фильм Ричарда Линклейтера «Отрочество». Рассматривая картину в контексте предыдущих работ режиссера, критик исследует ее особое камерное пространство, фрагментарную нарративную структуру и стилистику и одновременно прослеживает эволюцию идей и художественных приемов режиссера, наследующего традиции европейского кино.

«Отрочество», Ричард Линклейтер, воспитание, пространство, европейское кино, нарратив

Андрей Плахов. Умирать не страшно
Рецензия на последний фильм Алена Рене «Любить, пить и петь». Критик анализирует опыт режиссера, который предвосхитил революцию киноязыка и перебросил мостик между «новым романом» и «новой волной», став уже в начале своей творческой биографии иконой кинорежиссуры.
«Любить, пить и петь», Ален Рене, киноязык, «новая волна», сюрреализм, драматургия

Антон Долин. Конечная остановка
Рецензия на фильм «Крестный путь» Дитриха Брюггеманна. Критик анализирует нарративную структуру, стилистику и ключевые мотивы этой сложной картины, дающей неожиданный ответ на вопрос о дистанции между сакральным и реальным. Особое внимание автор уделяет исследованию драматургической основы фильма, представляющей нетривиальную трактовку особенностей религиозного воспитания.
«Крестный путь», Дитрих Брюггеманн, религия, дистанция, сакральное, реальность

Анжелика Артюх. Ковбой из среднего класса
Рецензия на картину «Ничья земля» режиссера Нин Хао. Критик анализирует картину китайского режиссера в контексте жанровых особенностей классического вестерна, отмечая особую драматургию, символику и метафорическую структуру фильма, главный вывод которого в том, что рефлексирующий о человеческом предназначении средний класс все же может победить дикость.
«Ничья земля», Нин Хао, кинематограф Китая, жанр, вестерн, средний класс, метафора

Марина Дроздова. Уэльф, которому все обрыдло
Рецензия на картину «Похищение Мишеля Уэльбека» Гийома Никлу. Критик анализирует драматургию и стилистику фильма, снятого в жанре мокьюментари, изящную импровизационную, но внятную манеру повествования, основные сюжетные коллизии и характеры героев. Автор также отмечает абсурдно-гротескную особенность картины, в которой Уэльбек, играющий самого себя, становится пародией на героев своих романов.
«Похищение Мишеля Уэльбека», Гийом Никлу, Мишель Уэльбек, литература, мокьюментари, импровизация, пародия, абсурд

Зара Абдуллаева. Победителей нет
Рецензия на фильм «Вторая игра» Корнелиу Порумбою. Критик исследует документальную картину с эстетической и философской точек зрения, рассматривает ее как эксперимент режиссера, создающего новый жанр – уже не на границе игрового/неигрового кино, а по ту сторону обеих границ.
«Вторая игра», Корнелиу Порумбою, Берлинале-2014, документальное кино, история, жанр, кинематограф Румынии

Елена Стишова. Военно-полевой роман
Рецензия на фильм «Мама, война и я» Тамары Трампе и Иоганна Файндта. Автор исследует аспекты этой тонкой документальной картины, в которой резонируют базовые человеческие чувства – любовь, страдание, сострадание. Анализируя нарративную структуру и стилистику картины, критик отмечает ее уникальность как своего рода документа личной памяти, связанной с войной.
«Мама, война и я», Тамара Трампе, Иоганн Файндт, документальное кино, война, память, сострадание

Кристина Матвиенко. «Новая драма»: победа без триумфа
Исследование феномена «новой драмы» в контексте современного российского театра. Автор прослеживает историю «новой драмы», рассматривает ее ключевые новаторские приемы и анализирует творчество наиболее ярких представителей «Театра.doc».
«Новая драма», «Театр.doc», российский театр, язык, конфликт, драматургия, реальность

SUMMARY

Zara Abdullayeva
Searching time
Review of Lars von Trier's NYMPHOMANIAC: Vol. I, NYMPHOMANIAC: Vol. II. The critic analyzes dramatic novelistic structure, key motives and characters, specifying the philosophical subtext of the film. The newest work by von Trier is also considered in the context of his latest trilogy.
NYMPHOMANIAC: Vol. I., NYMPHOMANIAC: Vol. II, Lars von Trier, novel, trilogy, context, philosophy, dramaturgy

Vika Smirnova
Against interpretation
Investigation of the Lars von Trier's NYMPHOMANIAC. The critic considers dramatic, aesthetic and philosophical aspects of the film, as well as peculiarities of the director's method manifested in NYMPHOMANIAC. The author states, that the story of the film develops the favorite Trier's idea of art as power, terror of the elevated, hidden under the mask of conventional culture.
NYMPHOMANIAC, Lars von Trier, aesthetics, conventional culture, philosophy

Dmitry Desyaterik
A girl and a gun
The critic analyzes the function of the song Hey Joe by Billy Roberts, sung in Lars von Trier's NYMPHOMANIAC by Charlotte Gainsbourg. Considering the text against the manner of performance, the author discloses its significance in the context of the film, pinpointing, that the blues ballad serves as a mirror of the story as a whole.
NYMPHOMANIAC, Lars von Trier, Hey Joe, Billy Roberts, Charlotte Gainsbourg, music, blues

Louise Vesth:
"I make a movie speak for itself"
Interview with the producer of NYMPHOMANIAC by Martin Kudlak.

Elena Nekrasova
Zakupka.ru
On mechanisms of state's supporting of cinema. Investigation of the up to date film industry in Russia. The author considers mechanisms of the state support of the national cinema, the role of the state and Ministry of culture in development of Russian cinema, considers peculiarities of Cinema Fund's activities and various expertising councils, as well as the most successful producers of both mainstream and arthouse.
Cinema industry, Ministry of culture, Cinema Fund, politics, producers, financing, mainstream, arthouse

Elizaveta Simbirskaya
When having it not both ways
Analysis of contemporary Russian cinema market. The author analyzes peculiarities of the state politics concerning domestic cinema, the role of Ministry of culture and The Cinema Fund's in development of today's Russian cinema as well as priority themes influencing upon the scale of official financing.
Russian cinema, Ministry of culture, Cinema Fund, film industry, politics, financing

Nick Holdsworth
A financing spat enters round 2
On mechanisms of state's supporting of cinema.

Nina Tsyrkun
Wrapped in genre
Coverage of the Berlinale-2014. The author analyzes the most significant pictures of the Competition and the prize-winners, pinpointing the contribution of German cinema and some innovation in the Festival's politics.
64th International Berlin Film festival, politics, film art, trend, national cinema

Larisa Malyukova
A carnival night
Review of Yi'nan Diao's BAI RI YON HUO (China – Hongkong). The author analyzes genre, stylistic and semantic features of the picture – a grapfic novel, partly representing the portrait of contemporary Chinese society, and also analyzes the actual trends disclosed by her in the context of Berlinale-2014.
BAI RI YON HUO, Yi'nan Diao, Berlinale-2014, Chenese cinema, violence, social problems

Janna Vasilyeva
Bildungsroman
Review of Richard Linklater's BOYHOOD (USA). Considering the picture in the context of the director's previous works, the critic investigates its special chamber space, fragmental narrative structure and stylistics, and traces down evolution of ideas and artistic methods of the filmmaker, inherited from European cinema.
BOYHOOD, Richard Linklater, Berlinale-2014, bringing up, space, European cinema, narration

Andrei Plakhov
It's not scaring to die
Review of Alain Resnais' AIMER, BOIRE ET CHANTER (France). The critic analyzes the filmmaker's experience, his forestalling of the film language revolution and bridging the nouveau roman and nouvelle vague, thus becoming an icon of filmmaking at the start of his career.
AIMER, BOIRE ET CHANTER, Alain Resnais, Berlinale-2014, film language, nouvelle vague, surrealism, dramaturgy

Anton Dolin
A last stop
Review of Dietrich Brüggemann's KREUZWEG (Germany). The critic analyzes narrative structure, stylistics and key motives of this complex film, answering the question about the distance between the sacred and the real. Special attention is paid to the investigation of dramatic base of the film as an untrivial interpretation of peculiarities of religious bringing up.
KREUZWEG, Dietrich Brüggemann, Berlinale-2014, religion, distance, sacred, reality

Dietrich Brüggemann, Anna Brüggemann:
"Our film is not about belief, but about bigotry"
Interview by Marina Toropygina.

Marina Drozdova
Welf, who's brassed off
Review of Guillaume Nicloux' L'ENLÈVEMENT DE MICHEL HOUELLEBECQ (France). The critic analyzes dramaturgy and stylistics of the picture in the genre of mockumentary, exquisite improvisional but articulate narration, major subject collisions and characters. The author pinpoints absurd and grotesque peculiarity of the picture, where Houellebecq performs himself, appearing self-parody.
L'ENLÈVEMENT DE MICHEL HOUELLEBECQ, Guillaume Nicloux, Berlinale-2014, literature, mockumentary, improvisation, parody, absurd

Zara Abdullayeva
No winners
Review of Corneliu Porumboiu's AL DOILEA JOC (Romania). The critic investigates the documentary from aesthetical and philosophical points of view as an experiment of the director creating a new genre on the other side of the feature and documentary borderline.
AL DOILEA JOC, Corneliu Porumboiu, Berlinale-2014, documentary, history, genre, Romanian cinema

Angelika Artyukh
A middleclass cowboy
Review of Hao Ning's WU REN QU (China). The critic analyzes the Chinese picture in the context of genre peculiarities of the classical western, marking peculiar dramaturgy, symbolism and metaphorical structure of the picture, with its conclusion, that middle class reflecting on human assignment can overcome savagery in the final account.
WU REN QU, Hao Ning, Berlinale-2014, Chinese cinema, genre, western, middle class, metaphore

Elena Stishova
Wartime romance
Review of Tamara Trampe and Johann Feindt's MUTTER, EIN KRIEG UND MICH (Germany – Russia – Ukraine). The author investigates the aspects of this subtle documentary, where basic human emotions resound – love, suffering, compassion. Analyzing narrative structure and stylistics of the picture, the critic pinpoints it as a document of personal memory, tied up with the WWII.
MUTTER, EIN KRIEG UND MICH, Tamara Trampe, Johann Feindt, Berlinale-2014, documentary, war, memory, compassion

Kristina Matvienko
New drama: victory without triumph
Investigation of the phenomenon of 'new drama' in the context of contemporary Russian theatre. The author traces down the history of the phenomenon, considers its key innovative methods and analyzes creation of the most bright representatives of Theatre.doc.
New drama, Theatre.doc, Russian theatre, conflict, dramaturgy, reality

Evgeny Gindilis:
"Shooting is not necessary"
Conversed by Viktor Matizen.

Alexei Utchitel:
"There's no single recipe"
Conversed by Anton Shirokikh.

Spike Jonze:
"Success depends on the movie's intonation"

Stanislav Novitsky:
Good day, America!
A script.

№3 (март) 2014

3

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА
Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 26.03.14 Подп. к печати 03.04.14.
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 11,75

Заказ 15561
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2014

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
Министерства культуры РФ

Первого канала
Телеканала ТНТ
Телеканала РЕН
Компании «СТС Медиа»
Телеканала «Петербург – 5 канал»
Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, **к.иск.**
Ю.Богомолов, **к.иск.**
А.Голубовский, **к.иск.**
И.Гращенкова, **д.иск.**
Л.Гудков, **д.филос.н.**
Д.Дондурей, **к.филос.н.** *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, **к.иск.**
В.Зверева, **к.ист.н.**
А.Качкаева, **к.филол.н.**
С.Медведев, **к.ист.н.**
С.Муратов, **д.филол.н.**
А.Плахов, **к.иск.**
И.Полуэктова, **д.соц.н.**
О.Рейзен, **д.иск.**
И.Рубанова, **к.иск.**
М.Теракопян, **к.иск.**
М.Туровская, **д.иск.**
Н.Цыркун, **к.филос.н.**
А.Шатских, **д.иск.**
М.Швыдкой, **д.иск.**
С.Экштут, **д.ист.н.**

16+

ISSN 0130-6405